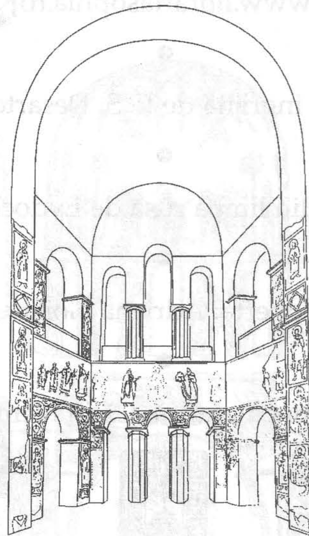
Îndrumar iconografic






Rafail Karelin
Nikolai Gusev
Mihail Dunaev

volumul 1



ÎNDRUMAR ICONOGRAFIC

⊕



[www.sophia.ro]
[www.librariasophia.ro]

⊕

Ediție îngrijită de L. S. Desartovici

⊕

Traducere din limba rusă de Evdochia Șavga

⊕

Coperta: Adriana Goilav

⊕

Viziunea grafică: Călin Nemeș



Carte apărută sub patronajul
Fundației Sfinții Mariti Brâncoveni – Constanța
[www.fundatia-smb.ro]

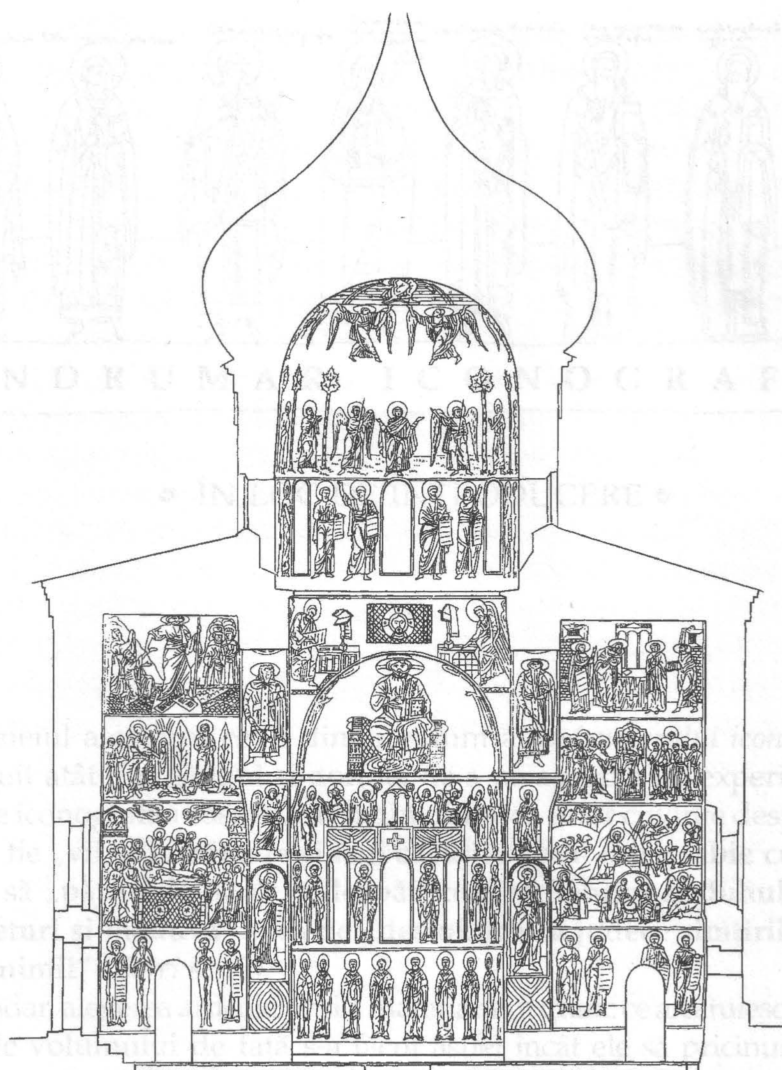
Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

GUSEV, NIKOLAI

Îndrumar iconografic / Nikolai Gusev, Mihail Dunaev, Rafail Karelin ; ed. îngrijită de L. S. Desartovici ; trad. din lb. rusă de Evdochia Șavga. - București : Editura Sophia ; Alexandria : Cartea Ortodoxă, 2007-
3 vol.
ISBN 978-973-136-033-1
Vol. 1. - 2007. - ISBN 978-973-136-026-3 ; ISBN 978-973-1710-55-6

I. Dunaev, Mihail
II. Karelin, Rafail
III. Desartovici, L. S. (ed.)
IV. Șavga, Evdochia (trad.)

246.3:281.9



ÎNDRUMAR ICONOGRAFIC

cu binecuvântarea Prea Sfințitului Părinte

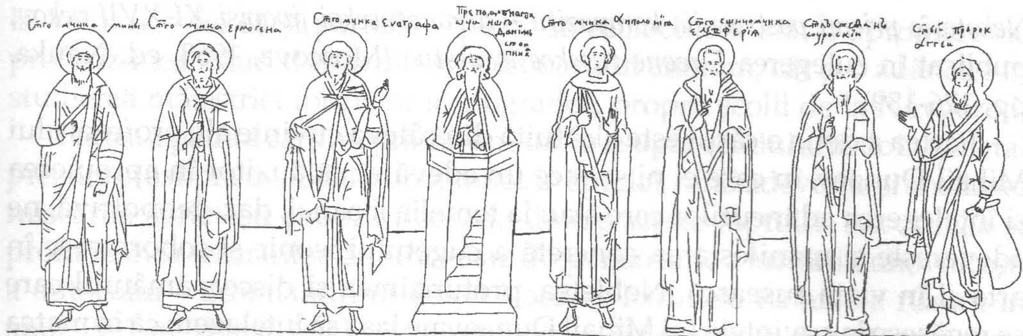
GALACTION,

Episcopul Alexandriei și Teleormanului

NIKOLAI GUSEV ⊕ MIHAIL DUNAEV ⊕ RAFAIL KARELIN

VOLUMUL 1

EDITURA SOPHIA ⊕ EDITURA CARTEA ORTODOXĂ ⊕ BUCUREȘTI ⊕ 2007



⊕ Î N D R U M A R   I C O N O G R A F I C ⊕

⊕ ÎN LOC DE INTRODUCERE ⊕

⊕

Temeiul alcătuirii celui dintâi volum al *Îndrumarului iconografic* s-a constituit atât din gândul și dorința de a ne apropia de experiența și de valorile iconografiei rusești, cât și din căutarea unor cuvinte despre icoană care să fie **„vii și lucrătoare și mai ascuțite decât orice sabie cu două tăișuri"**, să **„pătrundă până la despărțitura sufletului și duhului, dintre încheieturi și măduvă"** și să fie **„destoinice să judece simțirile și cugetările inimii"** *(Evrei 4, 12)*.

Așadar, alegerea articolelor și a materialului grafic ce alcătuiesc cele patru părți ale volumului de față s-a făcut astfel încât ele să pricinuiască folos deopotrivă în cercetarea și aprofundarea formei exterioare, compoziției și proporționalităților din icoană, în înțelegerea devenirii istorice a artei și formelor iconografice, precum și în adâncirea duhovnicească din făptuirea iconică și înțelegerea acesteia atât în contextul actual, cât și în cadrul actului artistic în general.

Prima parte a acestui prim volum este alcătuită dintr-un studiu al cercetătorului rus în domeniul istoriei artei, Nikolai V. Gusev, care între anii 1960-1980 a publicat mai multe articole privitoare la pictura de influență bizantină în spațiul rusesc. *Unele moduri de alcătuire a compoziției în pictura rusească veche din veacurile XI-XVII* cuprinde o investigație amănunțită asupra compozițiilor și proporțiilor din arta iconografică, dar și a relațiilor acestora cu locașul bisericesc; acest articol a fost tradus după cel în limba rusă:

Nekotorîe priemî postroeniia kompoziţii v drevnerusskoi jivopisi XI-XVII vekov, publicat în culegerea *Drevne russkoe iscusstvo* (Moscova, 1968, ed. Nauka, pp. 126-139).

Partea a doua a cărţii este alcătuită din câteva cuvinte ale profesorului Mihail Dunaev, în care el ni se face un adevărat călăuzitor în apropierea şi înţelegerea adâncurilor care stau la temelia icoanei, dar, deopotrivă, ne adevereşte şi manifestarea concretă a cugetului iconic şi sobornicesc în arta şi în viaţa rusească. Nobleţea, profunzimea şi discernământul care se regăsesc în cuvintele lui Mihail Dunaev ne lasă să înţelegem că în matca sufletului său este un om de rugăciune, iar harul acestei săvârşiri se face arătat şi în lucrările sale ca profesor şi om de cultură. Născut în 22 august 1945, Mihail Dunaev a absolvit *Universitatea de Stat* din Moscova, *Facultatea de Filologie*, continuând cu studii postuniversitare de *Istoria literaturii şi artei ruse* (Casa Puşkin). Obţine apoi titlul de doctor în ştiinţe filologice, precum şi pe cel de doctor în teologie. Actualmente e profesor la *Academia Duhovnicească* din Moscova, unde predă cursul de *Arheologie bisericească – istoria artei religioase ruse*. Opera sa fundamentală este *Ortodoxia şi literatura rusă*, editată în 6 tomuri. Pe lângă aceasta, a publicat numeroase lucrări şi articole despre arhitectură, iconografie şi arta „secolului de argint" (V. E. Borisov – Musatov). În ultimii ani a scris cu regularitate articole în periodicul moscovit *Pravoslavnaia beseda (Convorbiri ortodoxe)*, şapte dintre articolele sale publicate în această revistă fiind traduse în volumul de faţă: *Duhovnicesc şi pământesc* (1997, nr. 2, pp. 9-11); *Martorii văzuţi ai lumii nevăzute* (1994, nr. 3, pp. 12-14); *Perioada de înflorire a iconografiei ruse* (1994, nr. 5, pp. 9-12); *Dobândeşte vedere lăuntrică* (1994, nr. 6, pp. 11-14); *Frumuseţe cerească sau frumuseţe pământească* (1995, nr. 1, pp. 17-21); *Biblia pentru necărturari* (1995, nr. 2, pp. 8-11); *Adunaţi-vă comori în Cer* (1994, nr. 4, pp. 11-14).

Cea de a treia parte a acestui volum cuprinde izvoade ale frescelor şi chipurilor Sfinţilor din biserica mănăstirii din Volotov. Această biserică a fost ridicată pe la mijlocul veacului al XIV-lea, ctitorul locaşului fiind arhiepiscopul Moisi. Aşezământul a avut ca hram Adormirea Maicii Domnului şi peste vreme a dăinuit până în timpul celui de-al doilea război mondial, când a fost ruinată din pricina luptelor ce s-au dat în preajma Novgorodului. Prin iconomia lui Dumnezeu, uimitoarea frescă a acestui locaş a fost surprinsă pe peliculă fotografică în anul 1910, de către L. A. Maţulevici, cel care a publicat şi cel dintâi studiu ştiinţific privitor la această biserică. În anii 1894-1895, la iniţiativa lui V. V. Suslov, pictorul F. M. Fomin a realizat copii color şi calcuri după pictura murală a aşezământului de la Volotov. Credem că o prezentare a imaginilor frescelor şi calcurilor realizate

la Volotov – fie ea și parțială – poate să mijlocească atât o apropiere de profunzimea trăirii duhovnicești a iconarului anonim, cât și o adâncire în studierea măiestriei formelor iconografice, proprii școlii de la Novgorod.

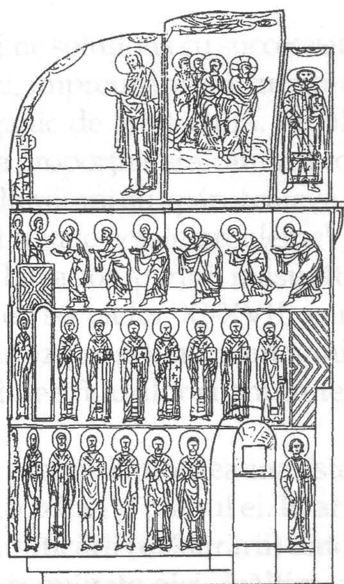
Partea a patra a cărții cuprinde un studiu asupra actului artistic în general precum și asupra metodei iconografice în special, fiind adeverite și analizate mișcările sufletești proprii fiecăreia dintre aceste făptuiri. Ascuțimea și profunzimea scrutărilor lăuntrice stau drept mărturie a lucrării duhovnicești a autorului – arhimandritul Rafail Karelin. Părintele Rafail s-a născut în anul 1931 în Tbilisi, tatăl său fiind inginer, iar mama sa învățătoare. Este tuns în schima monahală în 1954 și în același an este hirotonit ieromonah. Din 1975 a predat limba slavonă la *Seminarul* din Mțhetsk, iar apoi a predat în diverse perioade la *Academia Duhovnicească* din Tbilisi (limba slavonă, istoria religiei, teologia și ascetica). Ultimul loc de slujire este *biserica Cneazului Alexandru Nevski* din Tbilisi. A început să publice din anul 1988, iar cărțile sale ocupă un loc aparte în literatura ortodoxă rusă contemporană. În volumele Părintelui Rafail se pot afla răspunsuri privitoare atât la viețuirea în Biserică, cât și la problemele din viața de zi cu zi; sunt cercetate căi care duc către Dumnezeu sau ne îndepărtează de la mântuire, se stabilește cu o pătrunzătoare vedere duhovnicească diagnosticul lumii actuale și al omului modern, și, deopotrivă, se dau sfaturi pentru tămăduirea suferințelor lăuntrice. Cărțile sale *În iad pe pământ, În căutarea adevărului, Vectorii duhovniciei, Căderea celor mândri, Taina mântuirii* ș.a. sunt un adevărat reazem duhovnicesc și au putere călăuzitoare în vremurile ce ne sunt date să le trăim azi. Studiul iconografic al Părintelui Rafail, care este cuprins în volumul de față, e intitulat *Limbajul icoanei ortodoxe* și a fost tradus în românește după *O iazîke pravoslavnoi ikonî*, articol ce a fost publicat în spațiul slav în diferite culegeri și în numeroase ediții*.

Nădăjduim ca, în întregul lui, acest *Îndrumar iconografic* – care va fi alcătuit din mai multe volume – să pricinuiască o adâncire lăuntrică și, fiind primit cu rugăciune, să mijlocească o cale spre împărtășirea de harul lui Dumnezeu, Singurul Care poate statornici în inimile noastre chipul și cugetul sobornicesc al firii omenești, întru dobândirea asemănării Celui Care S-a rugat: **„Părinte Sfinte, păzește-i în numele Tău, în care Mi i-ai dat, ca să fie una precum suntem și Noi"** *(Ioan 17, 11)*.

L. S. Desartovici

---

* Vezi: *O iazîke pravoslavnoi ikonî*, Sanct Petersburg, 1997, pp. 4-65, *Pravoslavnaia ikona. Kanon i stil*, Moscova, 1998, pp. 39-87, precum și alte reeditări.



PARTEA ÎNTÂI

UNELE MODURI DE ALCĂTUIRE A COMPOZIȚIEI ÎN PICTURA RUSEASCĂ VECHE DIN VEACURILE XI-XVII

NIKOLAI GUSEV



⊕ ÎNDRUMAR ICONOGRAFIC ⊕

⊕ UNELE MODURI DE ALCĂTUIRE A COMPOZIȚIEI ⊕ ÎN PICTURA RUSEASCĂ VECHE DIN VEACURILE XI-XVII

⊕

Pictorul rus din vechime soluționa cu succes cele mai complexe probleme de alcătuire a compoziției, împreunând pictura murală și de șevalet într-un ansamblu unic, legat organic de arhitectură. Problematica și modul în care pictorul de demult gândea proporțiile și alcătuirea compoziției, au atras atenția cercetătorilor. Numai în ultimii ani au apărut câteva lucrări, în care, din diferite puncte de vedere, au fost tratate aceste probleme[1].

În studiul de față, pe baza comparării măsurătorilor icoanelor, frescelor, miniaturilor și broderiilor secolelor XI-XVII, sunt examinate raporturile dintre dimensiunea compoziției și planul imaginii, raportul dintre dimensiunea nimbului și înălțimea figurilor și anumite metode de construcție a compoziției.

În procesul lucrului, pictorul întotdeauna este nevoit să caute corelația dintre dimensiunea compoziției și planul ei. În arta rusească veche această corelație este supusă cuantificării (măsurării) datorită faptului că imaginea este plană. În lucrările examinate aici, înălțimea figurilor (personajelor) este egală cu înălțimea compoziției[2], ori cu cea a lățimii, ori cu jumătate din diagonală, iar uneori cu jumătate din înălțimea sau lățimea compoziției.

Exemple:

Sfinții Petru și Pavel, icoană din veacul al XI-lea (Muzeul din Novgorod) – înălțimea figurilor (201 cm) este egală cu înălțimea compoziției;

Arhistrategul luptător (Arhanghelul Mihail), frescă de Dionisie în mănăstirea Terapont, anii 1500-1502 – înălțimea figurilor (130 cm) este egală cu lățimea compoziției;

---

[1] Vezi C. N. Afanasiev, *Construirea formelor arhitecturale de către arhitecții ruși din vechime*, Moscova, 1961; A. A. Tit, *Unele legități ale compozițiilor icoanelor lui Rubliov și ale școlii lui*, în *Arta rusească veche sec. XV – începutul sec. XVI*, Moscova, 1963, pp. 22-53; G. C. Vaguer, *Despre proporțiile arhitecturii moscovite în epoca lui Andrei Rubliov*, în idem, pp. 54-73; L. F. Jeghin, *Unele forme spațiale în arta rusească veche*, în *Arta rusească veche a sec. XVII*, Moscova, 1964 [toate în limba rusă].

[2] Drept înălțime și lățime a compoziției se ia dimensiunea din interiorul sipetului sau marginea lui exterioară.

Bunavestire, icoană pe lemn, secolele XV-XVI (Muzeul din Suzdal) – înălțimea figurii Arhanghelului (14,6 cm) este egală cu jumătate din diagonala compoziției (29 cm);

Minunea Sfântului Teodor Tiron, icoană din secolul al XVI-lea, școala de la Novgorod (Muzeul Rus de Stat) – înălțimea figurii Arhanghelului și a lui Teodor (56 cm) este egală cu jumătate din înălțimea compoziției (113 cm).

Trebuie să menționăm că cel mai adesea înălțimea figurilor este egală cu jumătate din diagonala compoziției. În exemplele enumerate, înălțimea figurilor se măsoară de la marginea superioară a nimbului. Nimbul este circumferința conturată cu trasorul (compasul)[3]. Mărimea nimbului diferă în funcție de unghiul de rotație sau înclinare a personajului și constituie o parte determinantă a înălțimii figurii. În majoritatea cazurilor, raza nimbului este egală cu 1/10 din înălțimea figurilor care stau în picioare și este de 1/8 la figurile care șed.

Exemple:

Sfântul Gheorghe, icoană din veacul al XI-lea, școala de la Novgorod (Galeria Tretiakov) – raza nimbului (20 cm) este egală cu 1/10 din înălțimea figurilor (204 cm);

Patriarhii, Teofan Grecul, frescă din biserica Schimbarea la față din Novgorod, anul 1378 – razele nimburilor (23 cm) sunt egale cu 1/10 din înălțimea figurilor (230 cm);

Sfinții Antonie cel Mare, Sava cel Sfințit, Onufrie și Macarie, Andrei Rubliov și Daniil Ciornîi, fresce pe coloanele bisericii Adormirii Maicii Domnului din Vladimir, anul 1408 – razele nimburilor (31 cm) sunt egale cu 1/10 din înălțimea figurilor (300-303 cm);

Sfinți Mitropoliți, Dionisie, frescă din Mănăstirea Terapont, anii 1500-1502 – razele nimburilor (20 cm) sunt egale cu 1/10 din înălțimea figurilor (200 cm);

Acoperământ brodat, Eufrosina de Suzdal, veacul al XVII-lea (Muzeul din Suzdal) – raza nimbului (15 cm) este egală cu 1/10 din înălțimea figurii (153 cm);

Sfinții Apostoli din scena Înfricoșătoarei Judecăți, frescă din biserica Sfântul Dimitrie din Vladimir, sfârșitul veacului al XII-lea – razele nimburilor (17 cm) sunt egale cu 1/8 din înălțimea figurilor șezânde (130 cm);

---

[3] În multe icoane se vede grafierea circumferinței și punctul ei central. Întotdeauna, în frescă poate fi găsit punctul central al nimbului. Aceasta indică folosirea compasului sau a unui dispozitiv asemănător.

Mântuitorul din scena Înfricoșătoarei Judecăți, Andrei Rubliov și Daniil Ciornîi, frescă din biserica Adormirii Maicii Domnului din Vladimir, anul 1408 – raza nimbului (23,3 cm) este egală cu 1/8 din înălțimea figurii șezânde (187 cm).

În lucrările timpurii ale artei vechi rusești se întâlnește raportul razei nimbului la figurile ce stau la înălțime, egal cu 1/9 și 1/8. Astfel, în imaginea Sfinților Iacov și Foca din absida altarului bisericii din Nereditța, raza nimbului este 1/9 din înălțimea figurii. În compoziția *Botezul*, de pe ușile (împărătești) din Suzdal, raza nimbului lui Hristos este egal cu 1/8 din înălțimea figurii. Pentru operele din secolului al XVI-lea sunt caracteristice proporții mai alungite. Dar, în cazuri particulare, proporțiile alungite se întâlnesc și înainte de veacul al XVI-lea. De pildă, raza nimbului constituie 1/10 din înălțimea figurilor șezânde, în următoarele cazuri:

Mântuitorul pe tron, secolul al XIII-lea, școala de la Novgorod (Galeria Tretiakov);

Dumnezeu Tatăl în icoana *Otecestvo*, din a doua jumătatea a veacului al XIV-lea, școala de la Rostov-Suzdal (Galeria Tretiakov);

Maica lui Dumnezeu pe tron din compoziția *Soborul Maicii Domnului* aflată în absida altarului Laudelor (Pohvalsk), din biserica Adormirii Maicii Domnului din Moscova, sfârșitul secolului al XV-lea.

În exemplele enumerate, alungirea proporțiilor figurilor așezate este determinată de tendința de a da solemnitate celor ce stau pe tronuri. De asemenea, pentru pictura lui Dionisie sunt caracteristice proporții alungite. În registrul *Deisis* și în pictura bisericii Nașterii Domnului din Mănăstirea Terapont, la figurile verticale raza nimbului este egală cu 1/12 din înălțime, iar a celor șezând este de 1/10[4]. Înălțimea figurilor este legată de dimensiunea nimbului și în acele cazuri în care în care erau reprezentați închinându-se sau stând plecați (îndoiți). Astfel, Maica Domnului, închinându-se dinaintea prestolului în compoziția *Hetimasia* din biserica Adormirii Maicii Domnului din Vladimir, are înălțimea egală cu 8 raze ale nimbului său, adică aproape cu un nimb mai puțin față de figurile care stau frontal în aceeași pictură. În compoziția *Vindecarea orbului* din mănăstirea Terapont, înălțimea figurii lui Hristos, plecat către cel orb, constituie 10 raze ale nimbului Său, în loc de 12 după cum este obișnuit la Dionisie pentru figurile verticale. Iosif șezând, din compoziția *Nașterea lui Hristos* din aceeași pictură, are 8 raze înălțime în loc de 10, cum e obișnuit la Dionisie pentru figurile așezate.

---

[4] Excepție fac mitropoliții zugrăviți pe coloane – vezi mai sus.

Trebuie subliniat că înălțimea figurilor din icoană și din fresce se raportează la dimensiunea compoziției, și totodată înălțimea figurilor și mărimea compoziției se raportează la dimensiunile bisericii, și în special la lungimea ei.

Exemple:

Biserica Sfântul Dimitrie din Vladimir – raza nimburilor Apostolilor din Înfricoșătoarea Judecată (17 cm) este egală cu 1/100 din lungimea bisericii, pe axa centrală (1700 cm);

Biserica Adormirii Maicii Domnului din Vladimir – lungimea pe axa centrală de la peretele de vest al altarului Sfântului Andrei, incluzând grosimea arcadei cu *Îngerii trâmbițând* este de 31 m; înălțimea lemnelor icoanelor registrului *Deisis* (313-317 cm) este egală cu 1/10 din lungimea bisericii; raza nimbului *Mântuitorului în slavă* constituie 1/10 din înălțimea lemnului icoanei și 1/100 din lungimea bisericii;

Biserica Nașterii Mântuitorului din Mănăstirea Terapont – lungimea absidelor este de 126,8 cm; înălțimea figurilor în frescele primului, al doilea și al treilea registru (126 cm) este egala cu 1/10 din lățimea absidelor laterale; înălțimea figurilor ostașilor pe coloane (210-215 cm) este egală cu 1/6 din lungimea absidelor laterale.

În pictura rusească veche, structurarea compoziției este legată întâi de toate de determinarea locului figurilor sfinților principali în planul (pe suprafața) icoanei, care se reprezentau cu nimburi. Pentru iconarul rus din vechime, nimbul sfântului este un detaliu de o importanță primordială; probabil, deloc întâmplător, nimbul a fost oarecum intermediar între înălțimea figurii sfântului și dimensiunile compoziției. De aceea, structurarea compoziției putea începe prin determinarea locului nimbului pe suprafața icoanei, cu atât mai mult cu cât dimensiunea nimbului putea da o apreciere a înălțimii figurii, iar poziția nimbului determina locul sfântului în compoziție.

Poziția nimbului în icoană era stabilită cu ajutorul construcției geometrice simple (vezi fig. 1). Această alcătuire era purtătoarea unui caracter constructiv viu și sublinia rolul special al nimbului. Nimbul figurii principale era plasat în vârful unui triunghi echilateral a cărui latură era egală cu lățimea icoanei. Astfel în compoziția *Troiței* acesta este nimbul Îngerului din mijloc; în *Botezul Domnului* – nimbul lui Hristos; în *Pogorârea la iad* – nimbul Mântuitorului; în *Încredințarea lui Toma* – nimbul lui Iisus; în *Acoperământul Maicii Domnului* – nimbul Fecioarei Maria (vezi fig. 2-4). Această particularitate de construcție s-a păstrat în acele situații în care figura principală a compoziției era de dimensiuni nu prea mari, de pildă figura

Pruncului Hristos în compozițiile *Nașterea Mântuitorului, Soborul Maicii Domnului, De tine se bucură, Pe tine te chemăm* (vezi fig. 5-6). Poziționând aceste figuri în vârful unui triunghi echilateral, maestrul sublinia prin aceasta rolul lor principal. În multe icoane ale Maicii Domnului cu Pruncul din secolele XIV-XVI, nimbul Pruncului Hristos este plasat la înălțimea egală lățimii compoziției (vezi fig. 8). În același mod de construire sunt găsite locurile nimburilor Îngerilor aflați lateral în compoziția *Troiței*, nimbul Maicii Domnului în *De tine se bucură*, nimbul lui Iosif în *Nașterea Mântuitorului* (vezi fig. 1, 2, 5, 6).

În icoanele ce cuprind doar bustul, construcția începe, de asemenea, de la determinarea raportului dintre dimensiunea figurii și dimensiunea icoanei. Ca și în alte icoane, în calitate de mijlocitor, de intermediar se ia dimensiunea nimbului. În majoritatea cazurilor raza nimbului este egală cu 1/6 din diagonala compoziției, iar uneori este de 1/5. În acele cazuri în care nimbul nu este tangent la marginea de sus a icoanei, poziția lui se stabilea cu ajutorul dimensiunilor lățimii transferate pe înălțime (vezi fig. 9). În icoanele vieților sfinților, înălțimea figurii sfântului (aflat în mijloc) este legată de dimensiunea lui și totodată și de dimensiunea întregii icoane. Înălțimea figurilor în medalioane e determinată de dimensiunea medalionului, iar în unele cazuri și de dimensiunea întregii icoane (vezi fig. 10-11).

De asemenea, există legătură și între dimensiunea capului și cea a nimbului. Capul se înscrie în nimb astfel încât câmpurile laterale ale nimbului și cel de sus sunt aproape egale. Închipuindu-ne condiționat nimbul și imaginea capului drept două circumferințe, putem determina raportul dintre diametrele lor. După măsurători, aceste raporturi sunt egale cu 1/2, 2/3 și 3/5.

Concluzionând observațiile noastre, putem spune că în stadiul incipient al alcătuirii compoziției, prioritate se dădea modului în care era poziționat nimbul figurii principale în vârful unui triunghi echilateral, iar la alegerea dimensiunilor imaginii cel mai adesea se lua dimensiunea jumătății de diagonală din compoziție[5]. Aceste metode luate drept bază, în combinarea cu altele câteva la diferite formate de compoziție, duceau la o diversitate infinită de soluții compoziționale.

---

[5] Dintre cele 200 de compoziții ale operelor picturii vechi rusești, măsurate de către autor [Nikolai Gusev], pentru majoritatea este caracteristică în mod special această construcție.

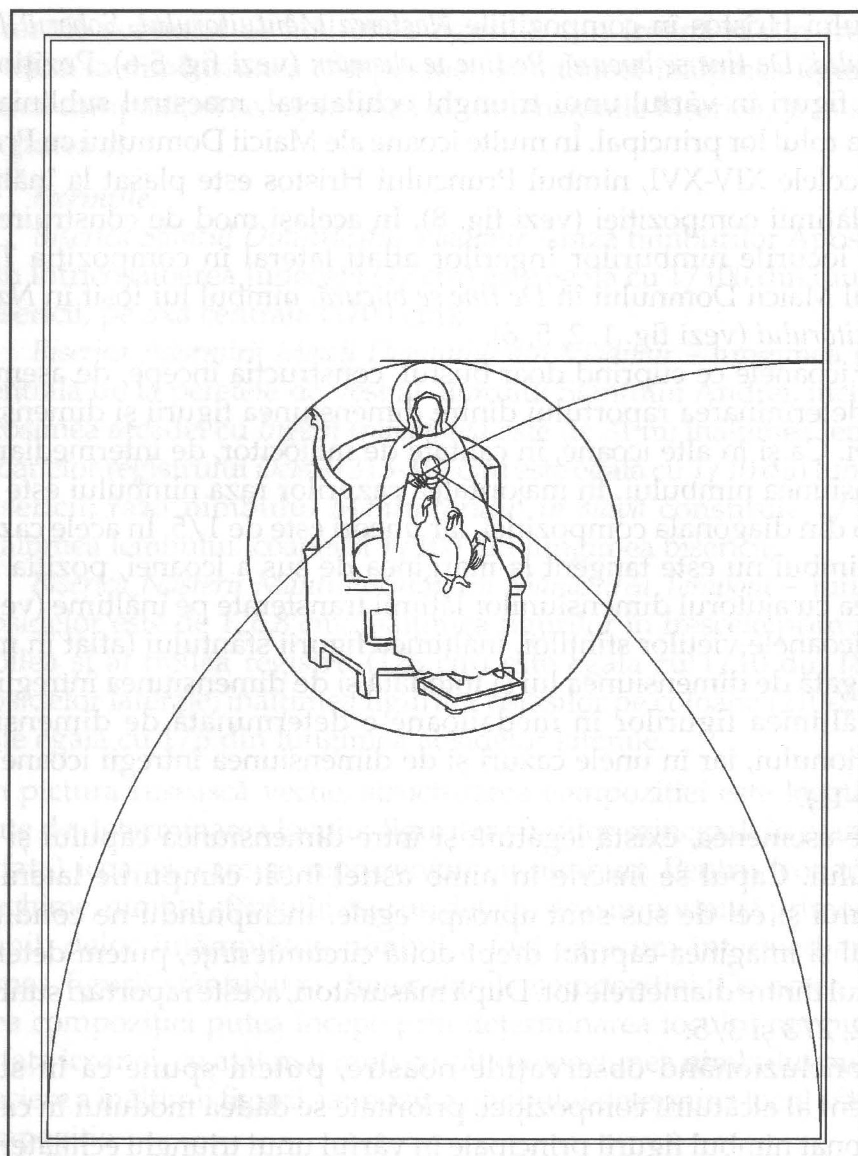
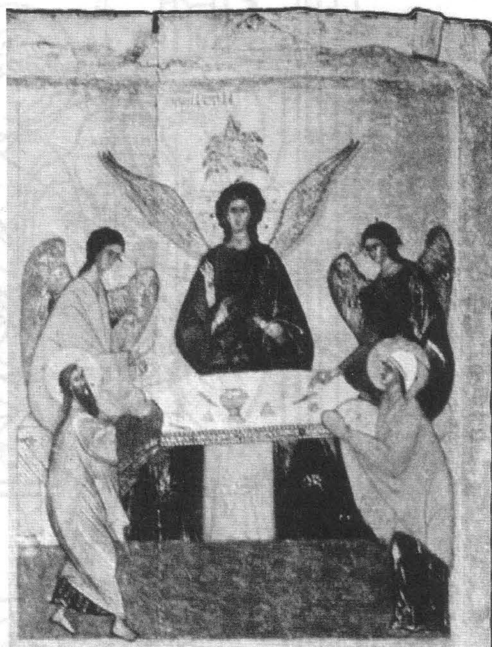


Fig. 1. *De tine se bucură*, Dionisie (?), începutul secolului al XVI-lea, Galeria Tretiakov

Lățimea compoziției în interiorul sipetului este de 100 cm. Distanța de la marginea inferioară a compoziției până la marginea superioară a nimbului Maicii Domnului este 100 cm, adică este egală cu lățimea compoziției. Centrul nimbului Pruncului este situat la nivelul vârfului triunghiului echilateral (86,6 cm) cu latura egală cu lățimea compoziției. Raza slavei Maicii Domnului (24 cm) este egală cu 1/6 din înălțimea compoziției (147 cm). Raza nimbului Maicii Domnului (4,7 cm) este egală

cu 1/10 din diametrul slavei. Raza nimbului Maicii Domnului este 1/9 din înălțimea figurii ei (42,8 cm). Raza nimbului Pruncului (2,6 cm) este egală cu 1/8 din înălțimea figurii Sale (20,5 cm).





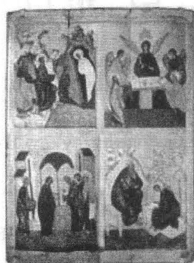


Fig. 2A. *Detaliul Troiței din icoana alcătuită din patru părți (Învierea lui Lazăr; Sfânta Treime; Întâmpinarea Domnului; Sfântul Ioan Evanghelistul)*, școala de la Novgorod, sfârșitul secolului al XIV-lea – începutul secolului al XV-lea, Muzeul Rus de Stat

Distanța de la marginea inferioară a compoziției până la marginea superioară a nimburilor Îngerilor aflați în lateral (33 cm) este egală cu lățimea compoziției (33 cm). Marginea inferioară a nimbului Îngerului din mijloc este tangentă la vârful triunghiului echilateral. Nimbul Îngerului din dreapta este situat față de marginea stângă a compoziției la o distanță egală cu jumătate din diagonala compoziției. Nimbul îngerului din stânga se află la aceeași distanță de marginea dreaptă a compoziției. Raza nimbului Îngerului din mijloc (3,2 cm) este egală cu 1/10 din lățimea compoziției. Diametrul nimburilor Îngerilor laterali (5,5 cm) este egal cu 1/10 din diagonala compoziției. Diametrul nimbului lui Avraam (4,3 cm) este egal cu 1/10 din înălțimea compoziției (43 cm).

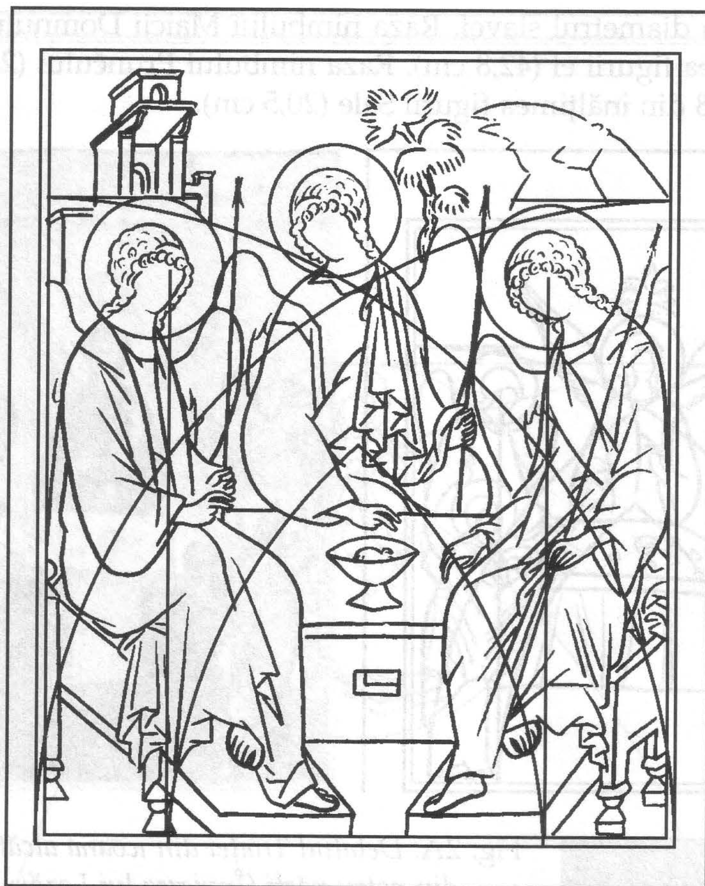


Fig. 2B. *Troița*, Andrei Rubliov, 1422-1427,
Galeria Tretiakov

Lățimea compoziției pe marginea externă a sipetului este de 103 cm. Distanța de la marginea inferioară a compoziției până la marginea superioară a nimbului primului Înger (103,3 cm) este egală cu lățimea compoziției. Marginea inferioară a nimbului Îngerului din mijloc este situată la nivelul vârfului triunghiului echilateral (91 cm) și deplasat în stânga verticalei centrale. Nimbul Îngerului din dreapta se află față de marginea stângă a compoziției la o distanță egală cu jumătate din diagonala compoziției. Nimbul Îngerului din stânga este situat la aceeași distanță de marginea dreaptă a compoziției și, asemenea nimbului Îngerului din mijloc, este deplasat în stânga. Raza nimbului Îngerului din mijloc (10, 8 cm) este egală cu 1/10 din lățimea compoziției. Razele nimburilor Îngerilor laterali (11,5 cm) sunt egale cu 1/10 din lățimea lemnului icoanei (114 cm). Acesta este un caz rar de calcul al compoziției în adâncime, cu utilizarea reliefului lemnului icoanei.

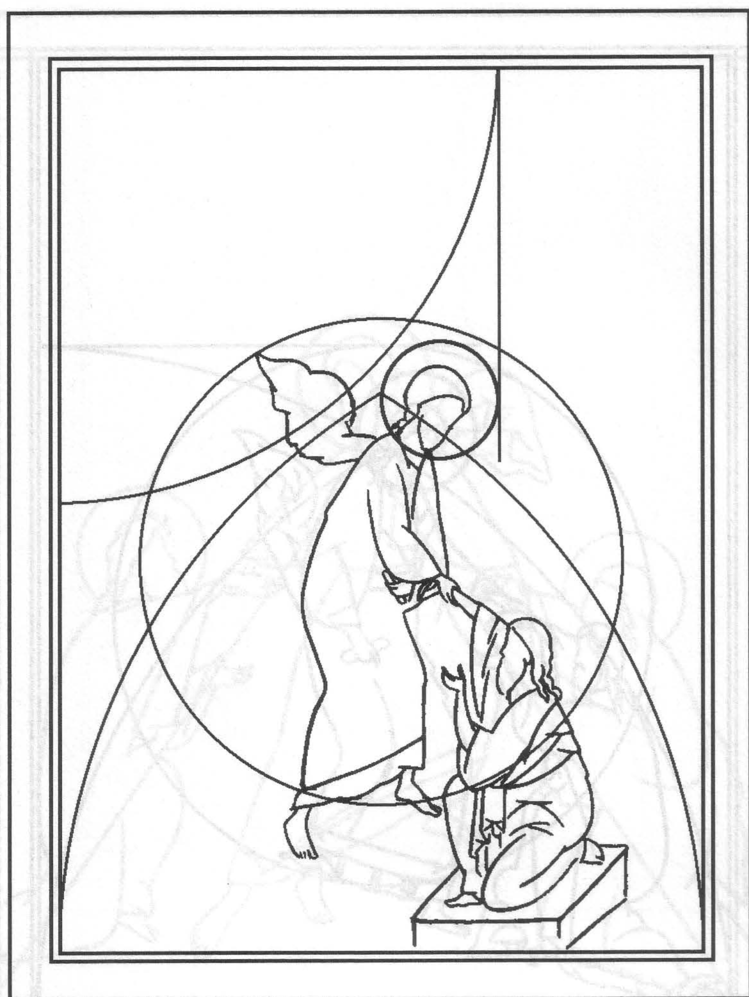


Fig. 3A. *Pogorârea la iad*,
Andrei Rubliov și Daniil Ciornîi, 1408,
din iconostasul bisericii Adormirii Maicii Domnului din Vladimir,
Galeria Tretiakov

Lățimea compoziției este de 84 cm. Centrul nimbului Mântuitorului este plasat la nivelul înălțimii triunghiului echilateral (71 cm) cu latura egală lățimii compoziției, și situat în dreapta la o distanță de 1/2 din înălțimea compoziției (56 cm). Raza slavei Mântuitorului (30,5 cm) este egală cu 1/4 din diagonala jumătății de compoziție (120 cm). Distanța de la marginea superioară a compoziției până la cercul slavei este egală cu raza slavei. Raza nimbului Mântuitorului (7,4 cm) este egală cu 1/9 din înălțimea figurii Lui. Înălțimea Mântuitorului (67 cm) este aproximativ 1/2 din diagonala compoziției (140 cm).

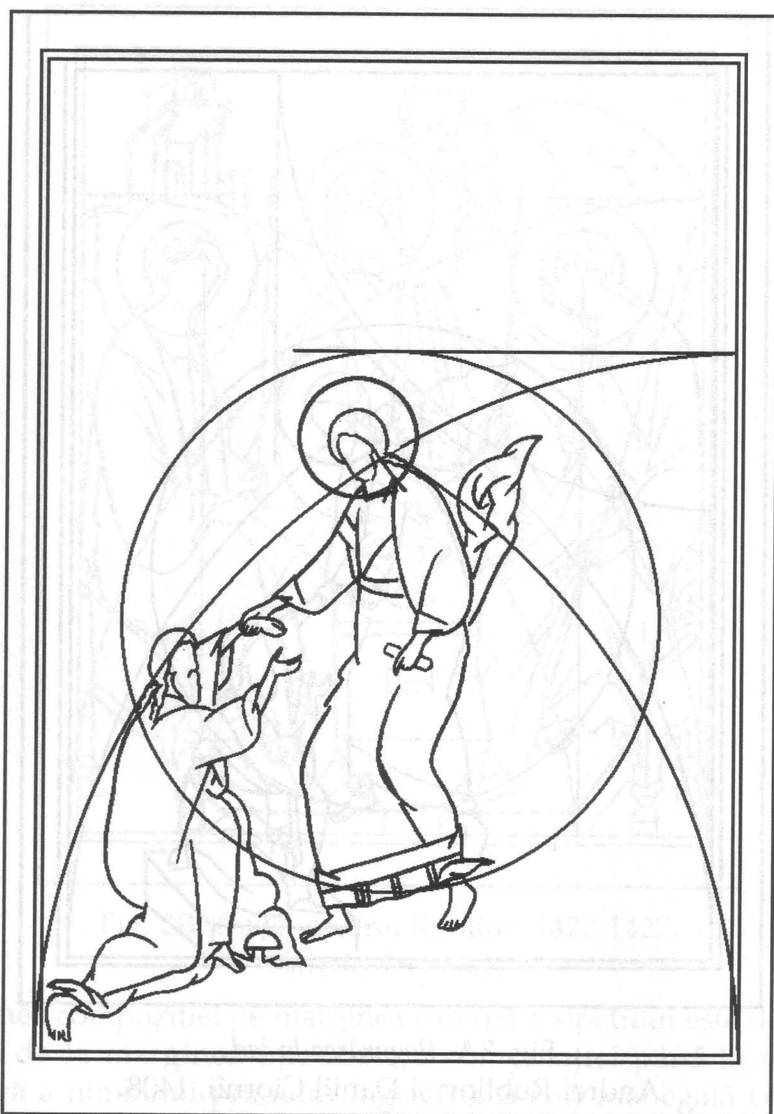


Fig. 3B. *Pogorârea la iad*, școala de la Novgorod (?), sfârșitul secolului al XV-lea, Galeria Tretiakov

Lățimea compoziției este de 56,7 cm. Distanța de la marginea inferioară a compoziției până la marginea superioară a slavei este de 56,7 cm, adică este egală cu lățimea compoziției. Centrul nimbului Mântuitorului este plasat în apropierea nivelului vârfului triunghiului echilateral (50 cm) cu latura egală cu lățimea compoziției, în apropiere de verticala ei centrală. Diametrul nimbului Mântuitorului este de 1/10 din înălțimea figurii Sale (45 cm). Înălțimea figurii Mântuitorului este de aproximativ 1/2 din diagonala compoziției (95,5 cm).

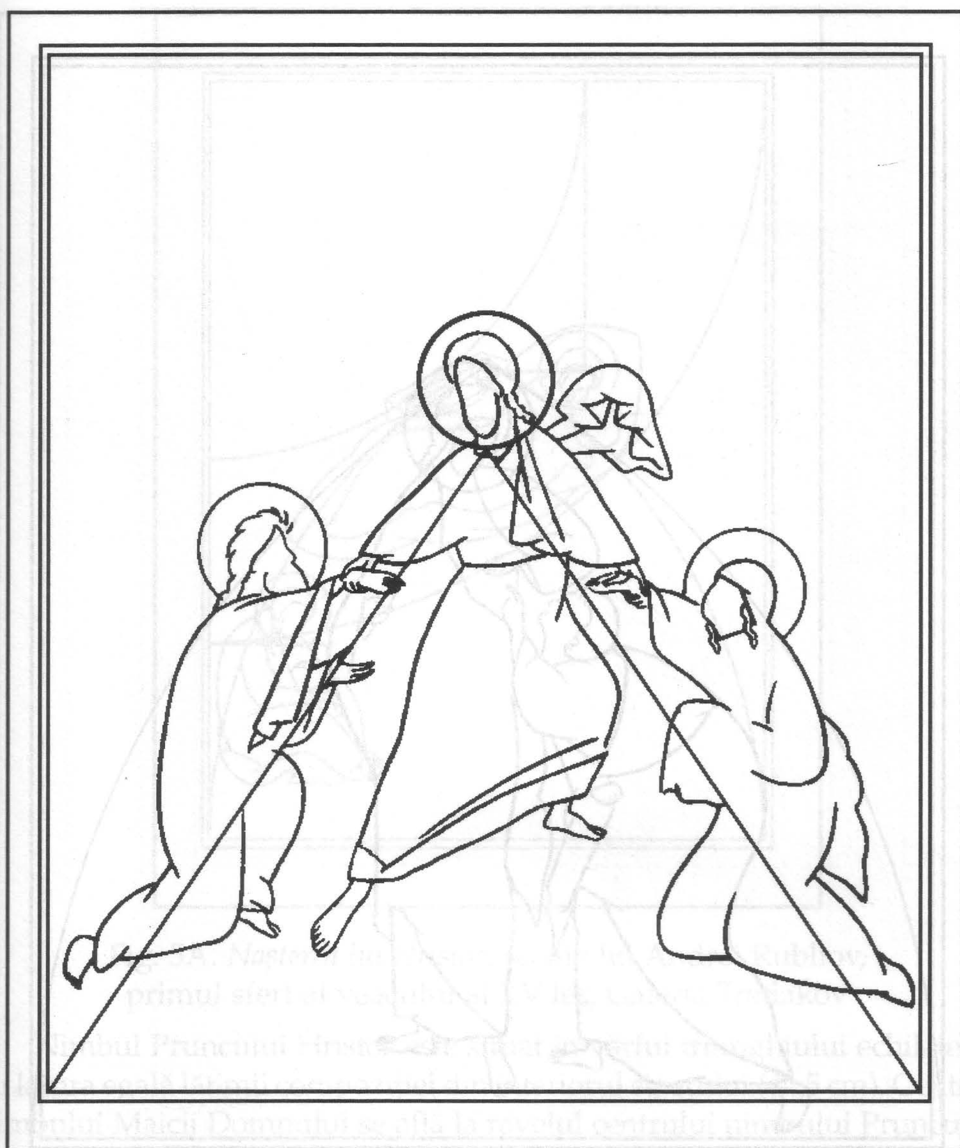


Fig. 3C. *Pogorârea la iad,*
școala de la Pskov, secolul al XIV-lea,
Muzeul Rus de Stat

Diametrul nimbului Mântuitorului (9,7 cm) este egal cu 1/10 din diagonala compoziției. La rezolvarea acestei compoziții este utilizat contrastul dintre dinamismul figurilor și staticitatea extremă a schemei construcției. Nimbul Mântuitorului este plasat exact pe verticala centrală, în vârful triunghiului echilateral cu raportul bazei la înălțime de 3/4 (47,3/63,5 cm).



Fig. 4. *Încredințarea lui Toma*, icoană din biserica Sfânta Sofia din Novgorod, secolele XV-XVI, Muzeul din Novgorod

Marginea superioară a nimbului lui Hristos este situată la nivelul vârfului triunghiului echilateral (14,8 cm); diametrul nimbului lui Hristos (2,8 cm) este egal cu 1/10 din diagonala compoziției (28 cm). Raza nimbului lui Hristos este aproximativ egală cu 1/10 din înălțimea figurii. Înălțimea figurii lui Hristos (138 cm) este egală cu 1/2 din diagonala compoziției.

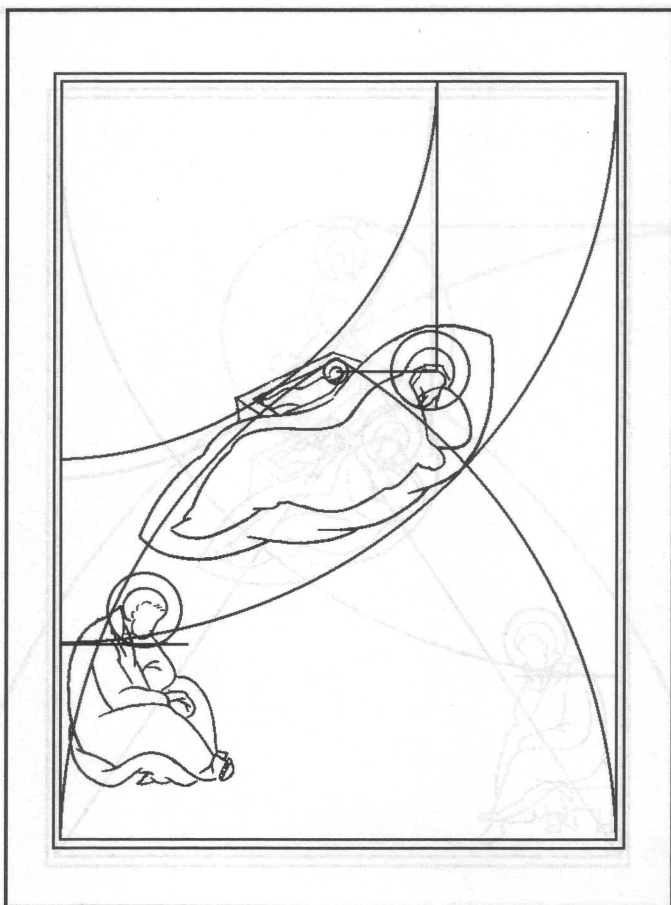


Fig. 5A. *Nașterea lui Hristos*, școala lui Andrei Rubliov, primul sfert al veacului al XV-lea, Galeria Tretiakov

Nimbul Pruncului Hristos este situat în vârful triunghiului echilateral cu latura egală lățimii compoziției din interiorul sipetului (44,5 cm). Centrul nimbului Maicii Domnului se află la nivelul centrului nimbului Pruncului și e situat în dreapta la o distanță egală cu jumătate din înălțimea compoziției. Distanța de la marginea superioară a compoziției, până la marginea inferioară a nimbului lui Iosif este egală cu lățimea compoziției. Diametrul nimbului lui Iosif (6 cm) este egal cu 1/10 din înălțimea compoziției (60 cm). Raza nimbului lui Iosif este aproximativ egală cu 1/6 din înălțimea figurii. Distanța de la marginea superioară a nimbului lui Iosif până la marginea inferioară a compoziției corespunde exact cu 7 raze ale nimbului său. Diametrul nimbului Maicii Domnului (6,4 cm) este egal cu 1/10 din diagonala jumătății de compoziție (64 cm). Raza nimbului Maicii Domnului (3,2 cm) este egală cu 1/10 din lungimea lojii sale (31,6 cm).

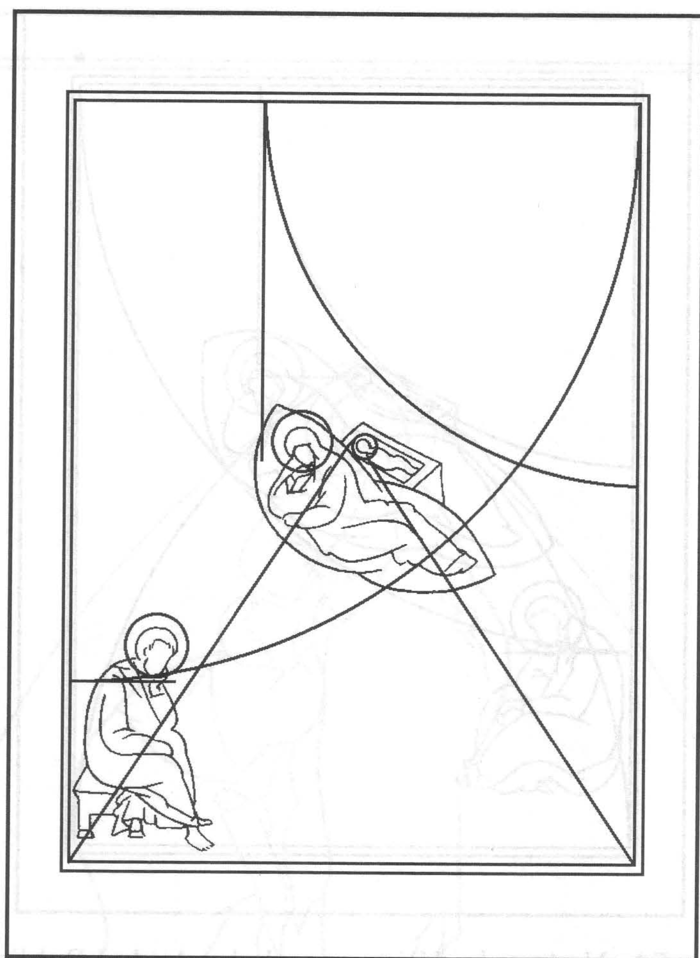


Fig. 5B. *Nașterea lui Hristos*, școala de la Novgorod, începutul secolului al XV-lea, Galeria Tretiakov

Nimbul Pruncului Hristos e situat în vârful triunghiului echilateral cu raportul înălțimii la bază cu 3/4 (26,2/34,6 cm). Centrul nimbului Maicii Domnului e situat la nivelul centrului nimbului Pruncului și e situat în stânga la o distanță egală cu 1/2 din înălțimea compoziției. Distanța de la marginea superioară a compoziției până la marginea inferioară a nimbului lui Iosif este egală cu lățimea compoziției. Diametrul nimbului lui Iosif (3,7 cm) este aproximativ egal cu 1/10 din lățimea compoziției. Distanța de la marginea superioară a nimbului lui Iosif până la marginea inferioară a compoziției este egală cu 8 raze ale nimbului său. Diametrul nimbului Maicii Domnului (3,7 cm) este aproximativ egal cu 1/10 din lățimea compoziției. Raza nimbului Maicii Domnului este egală cu 1/8 din înălțimea figurii ei.

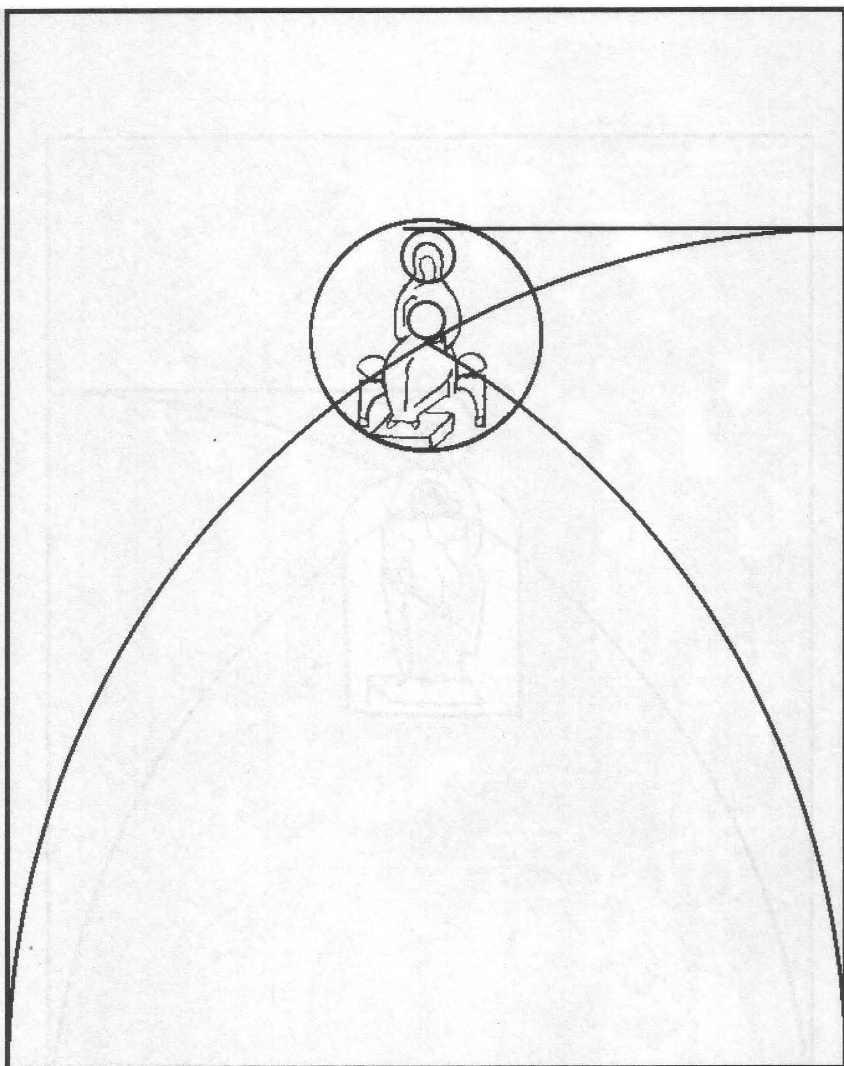


Fig. 6A. *Pe tine te chemăm*, primul sfert al veacului al XVII-lea, Solvîcegodsk (?), Galeria Tretiakov

Marginea inferioară a cercului slavei Pruncului Hristos și centrul slavei Maicii Domnului sunt situate în vârful unui triunghi echilateral cu latura egală cu lățimea compoziției (planul compoziției icoanei este încadrat de o margine albă). Distanța de la marginea inferioară a compoziției până la marginea superioară a nimbului Maicii Domnului (113 cm) este egală cu lățimea compoziției (113 cm). Raza nimbului Maicii Domnului (3,7 cm) este egală cu 1/7 din înălțimea figurii sale (25 cm). Raza slavei Maicii Domnului (15 cm) este egală cu 1/10 din diagonala întregii compoziții (153 cm).

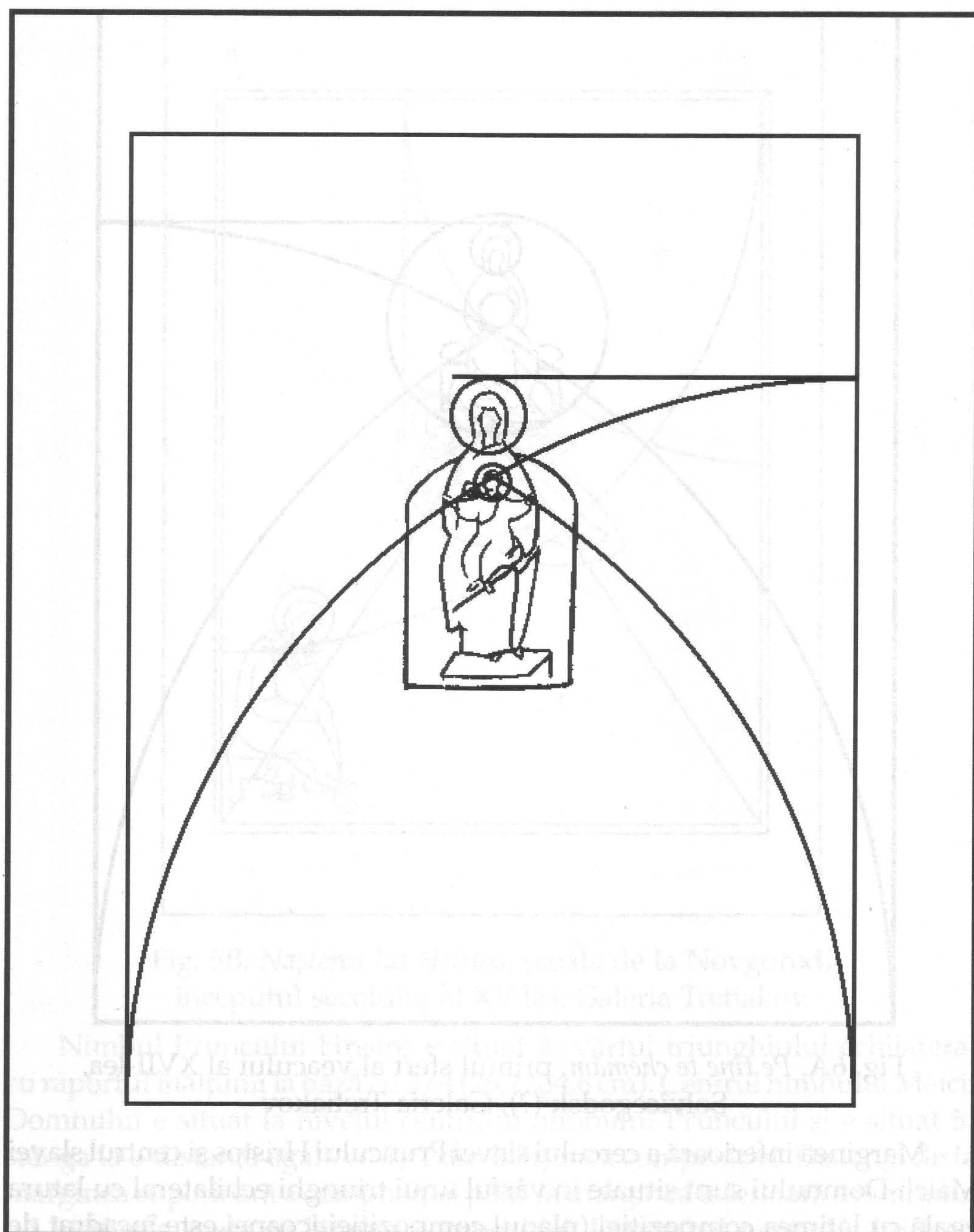


Fig. 6B. *De tine se bucură*, școala de la Pskov, a doua jumătate a secolului al XIV-lea, Galeria Tretiakov

Centrul nimbului Pruncului e situat în vârful triunghiului echilateral care are latura egală cu lățimea întregii compoziții. Distanța de la marginea inferioară a compoziției până la marginea superioară a nimbului Maicii



Domnului (36 cm) este egală cu lățimea compoziției (36 cm). Diametrul nimbului Maicii Domnului (3,6 cm) este egal cu 1/10 din lățimea compoziției. Raza nimbului Maicii Domnului (1,8 cm) este egală cu 1/8 din înălțimea figurii sale (14 cm). Diametrul nimbului Pruncului Hristos (1,8 cm) este egal cu 1/2 din diametrul nimbului Maicii Domnului.

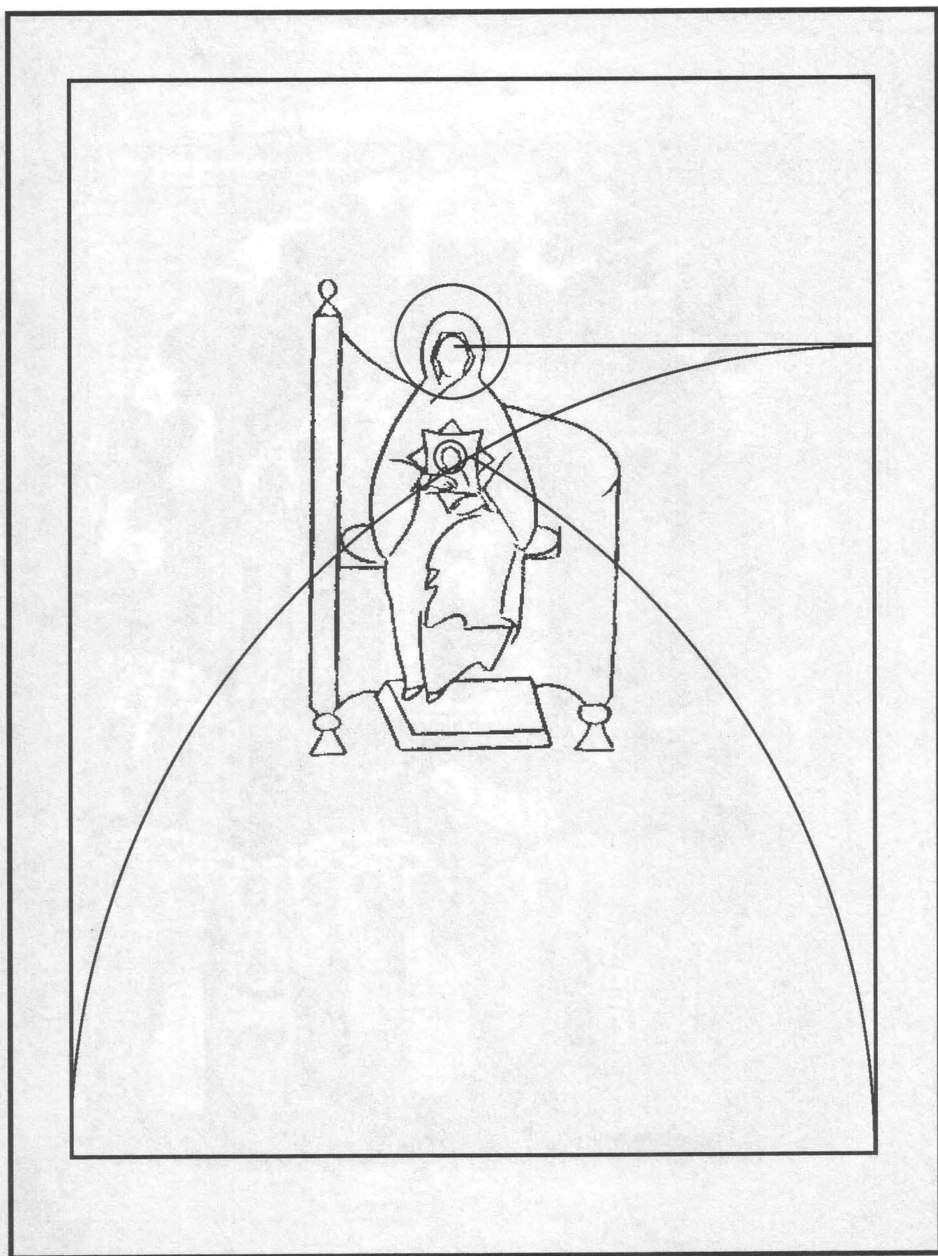


Fig. 6C. *Soborul Maicii Domnului*, școala de la Pskov, secolul al XIV-lea, Galeria Tretiakov

Centrul nimbului Pruncului Hristos este situat la nivelul vârfului triunghiului echilateral (46 cm) cu latura egală cu lățimea compoziției (53 cm). Distanța de la marginea inferioară a compoziției până la centrul nimbului Maicii Domnului (53,4 cm) este egală cu lățimea compoziției (53 cm).



Diametrul nimbului Maicii Domnului (7,2 cm) este egal cu 1/10 din înălțimea compoziției (70 cm). Raza nimbului Maicii Domnului (3,6 cm) este egală cu 1/8 din înălțimea figurii ei (28,5 cm).

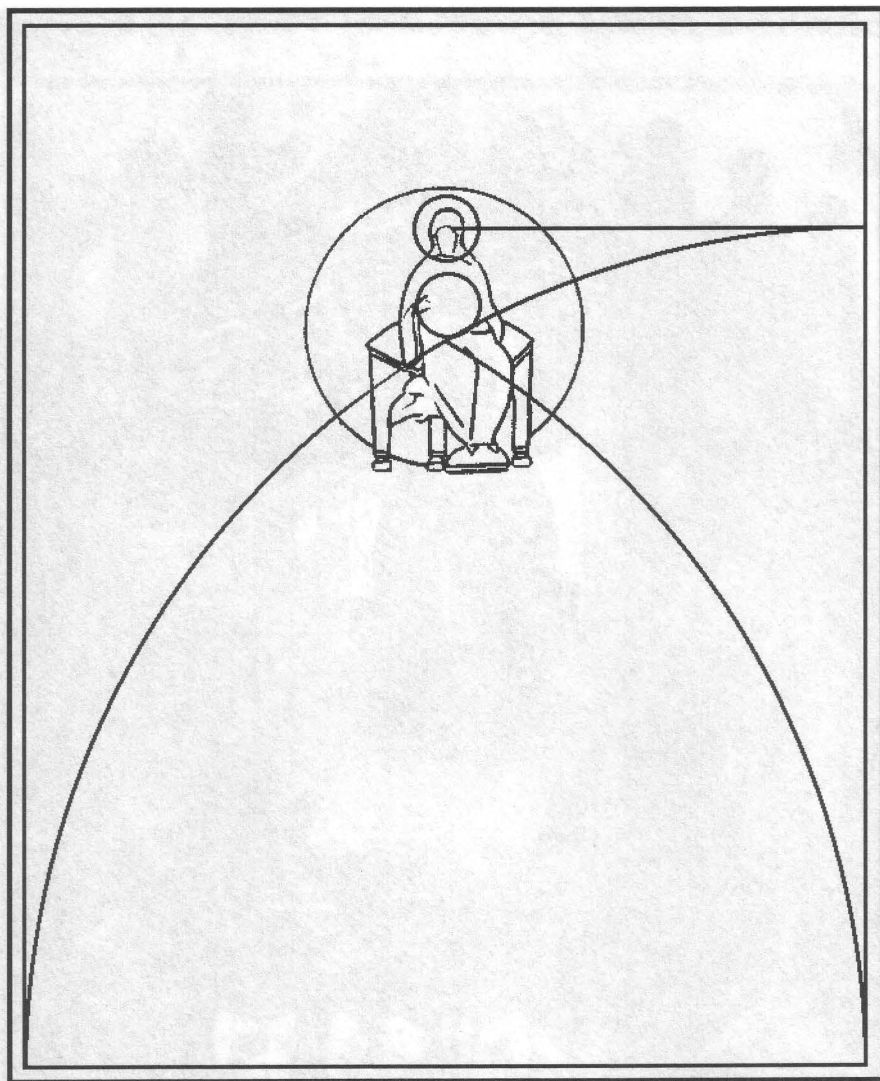


Fig. 6D. *Cum te vom numi*, veacul al XVII-lea,
Galeria Tretiakov,
(măsurători după fotografie)

Marginea inferioară a cercului slavei Pruncului și centrul slavei Maicii Domnului sunt situate în vârful triunghiului echilateral cu latura egală cu lățimea întregii compoziții. Distanța de la marginea inferioară a compoziției în interiorul sipetului, până la centrul nimbului Maicii Domnului este egală cu lățimea compoziției în interiorul sipetului. Raza nimbului Maicii Domnului este egală cu 1/8 din înălțimea figurii sale. Raza Fecioarei Maria sale este egală cu 1/10 din diagonala compoziției pe marginea ei externă.

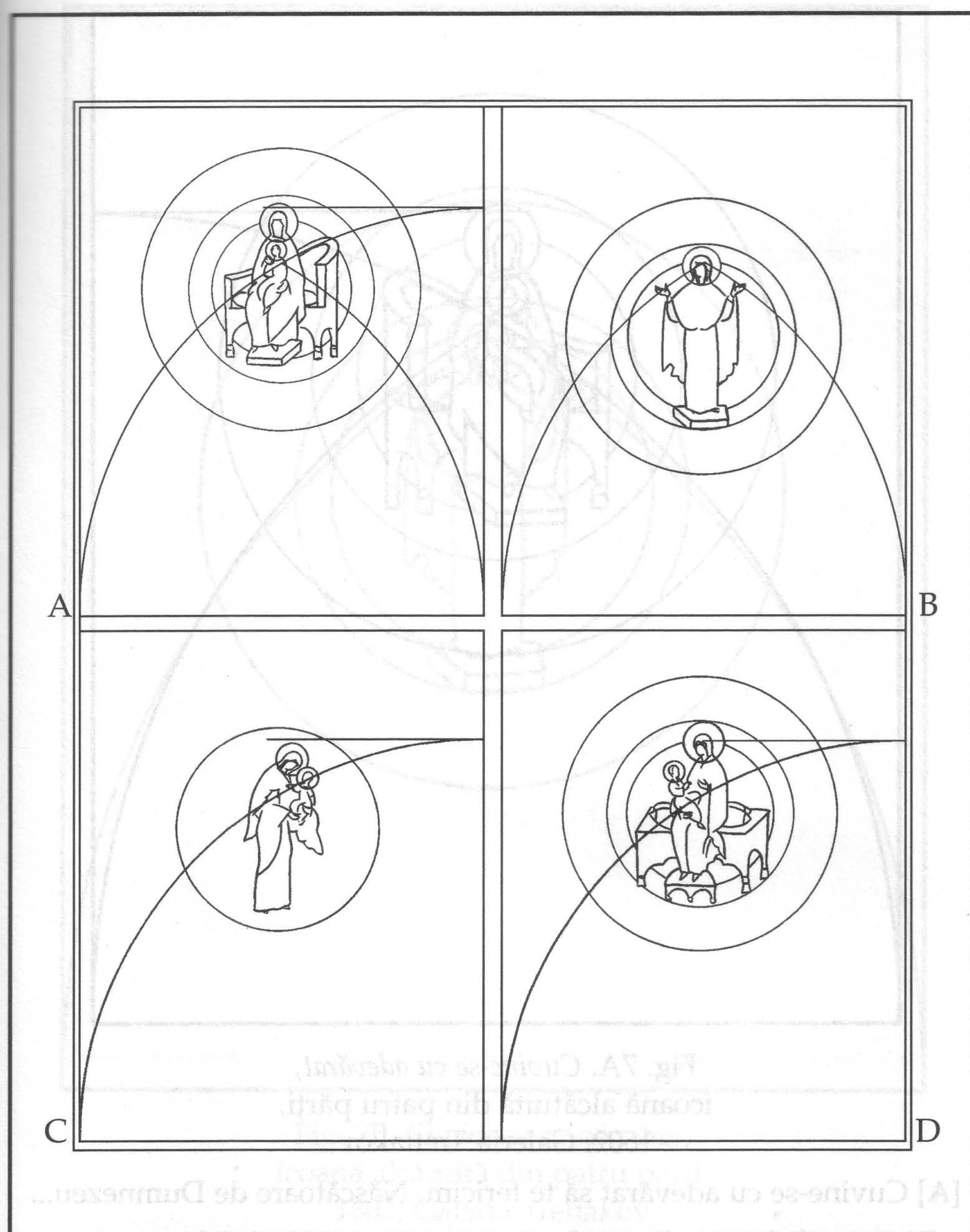


Fig. 7. *Cuvine-se cu adevărat*, icoană din patru părți, 1602, Galeria Tretiakov

[**A**] Cuvine-se cu adevărat să te fericim, Născătoare de Dumnezeu, [**B**] cea pururea fericită și prea nevinovată și Maica Dumnezeului nostru. [**C**] Ceea ce ești mai cinstită decât heruvimii și mai mărită fără de asemănare decât serafimii, [**D**] care fără stricăciune pe Dumnezeu Cuvântul ai născut, pe tine, cea cu adevărat Născătoare de Dumnezeu, te mărim.

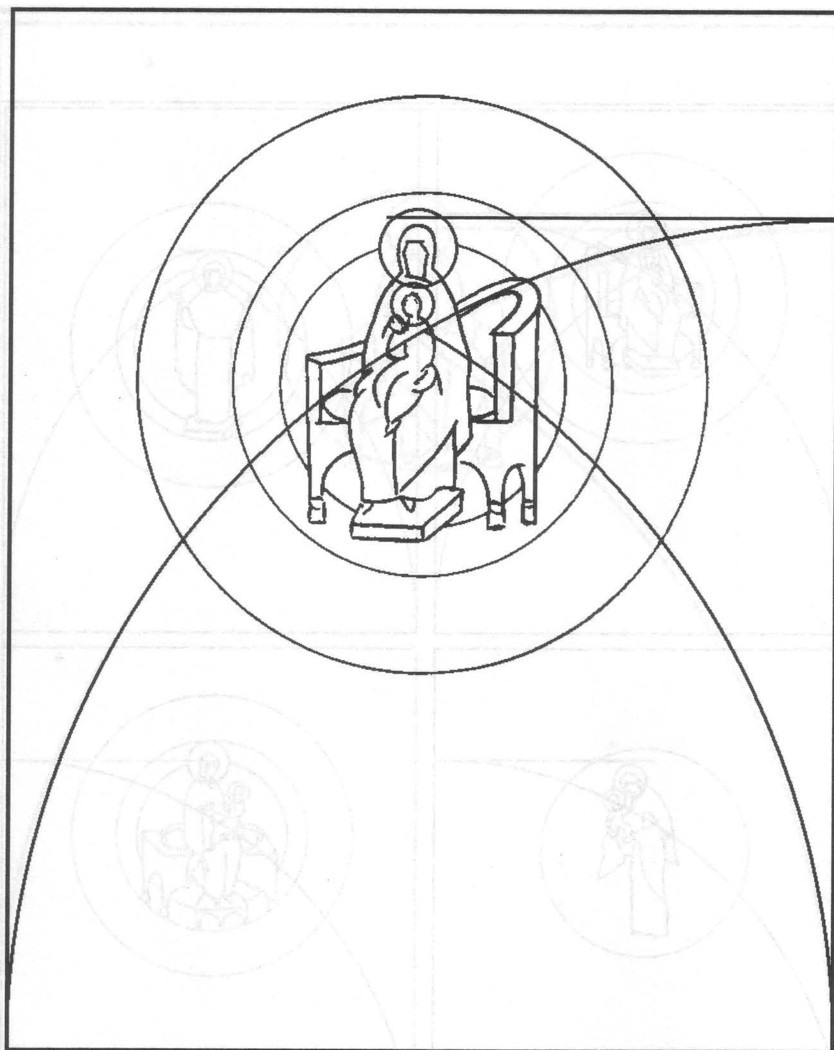


Fig. 7A. *Cuvine-se cu adevărat,*
icoană alcătuită din patru părți,
1602, Galeria Tretiakov

[A] Cuvine-se cu adevărat să te fericim, Născătoare de Dumnezeu...

Distanța de la marginea inferioară a compoziției până la marginea superioară a nimbului Maicii Domnului (52,7 cm) este aproximativ egală cu lățimea compoziției (52,3 cm). Marginea inferioară a nimbului Pruncului e situată la nivelul vârfului triunghiului echilateral (45,3 cm). Raza nimbului Maicii Domnului (2,5 cm) este egală cu 1/8 din înălțimea figurii sale (20,5 cm). Raza nimbului Pruncului (1,2 cm) este egală cu 1/8 din înălțimea figurii Sale.

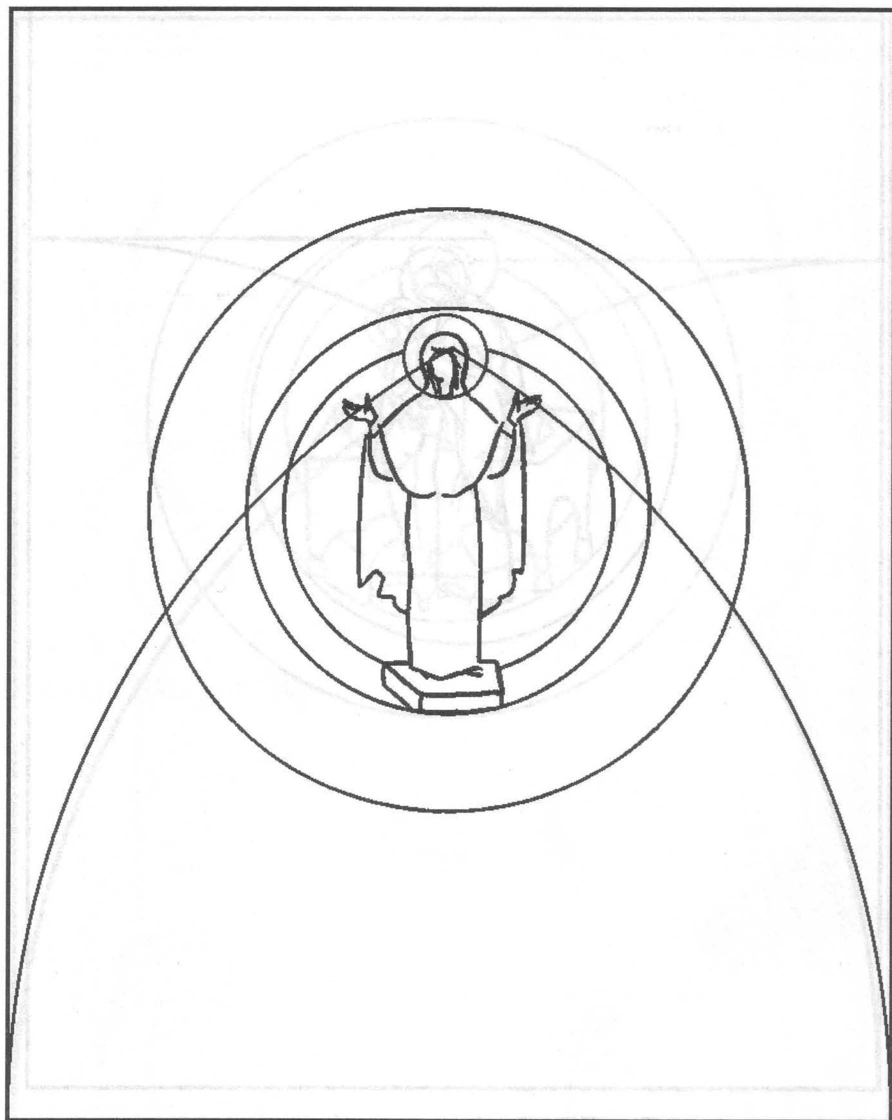


Fig. 7B. *Cuvine-se cu adevărat*,
icoană alcătuită din patru părți,
1602, Galeria Tretiakov

[B] ...cea pururea fericită și prea nevinovată și Maica Dumnezeului nostru...

Centrul nimbului Maicii Domnului este situat în vârful triunghiului echilateral (45 cm) cu latura egală cu lățimea compoziției (52,3 cm). Raza nimbului Maicii Domnului (2,4 cm) este egală cu 1/10 din diametrul cercului din mijloc al slavei.

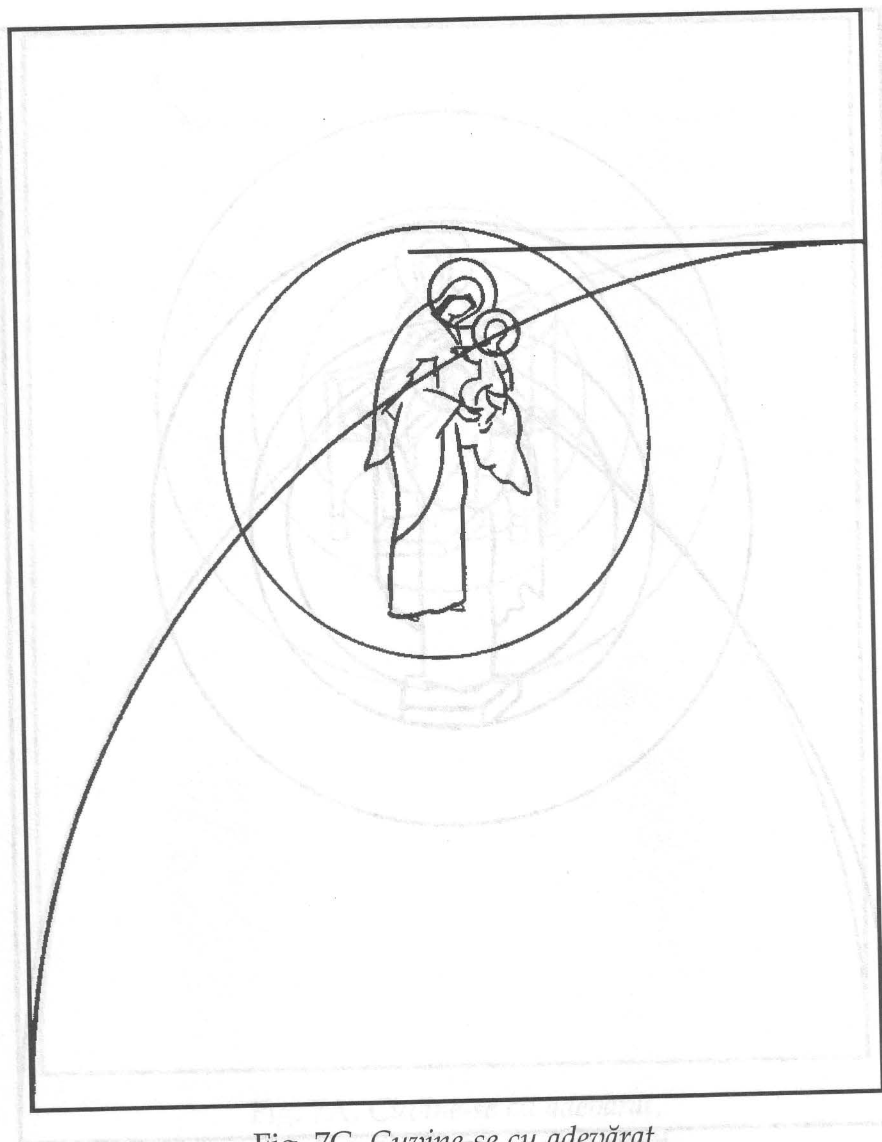


Fig. 7C. *Cuvine-se cu adevărat,*
icoană alcătuită din patru părți,
1602, Galeria Tretiakov

[C] Ceea ce ești mai cinstită decât heruvimii și mai mărită
fără de asemănare decât serafimii...

Distanța de la marginea inferioară a compoziției până la marginea superioară a nimbului Maicii Domnului (51 cm) este aproximativ egală cu lățimea compoziției (51,5 cm). Raza nimbului Maicii Domnului (2,1 cm) este egală cu 1/10 din înălțimea figurii ei (22 cm). Raza nimbului Pruncului (1,3 cm) este egală cu 1/6 din înălțimea figurii Sale (7,8 cm).

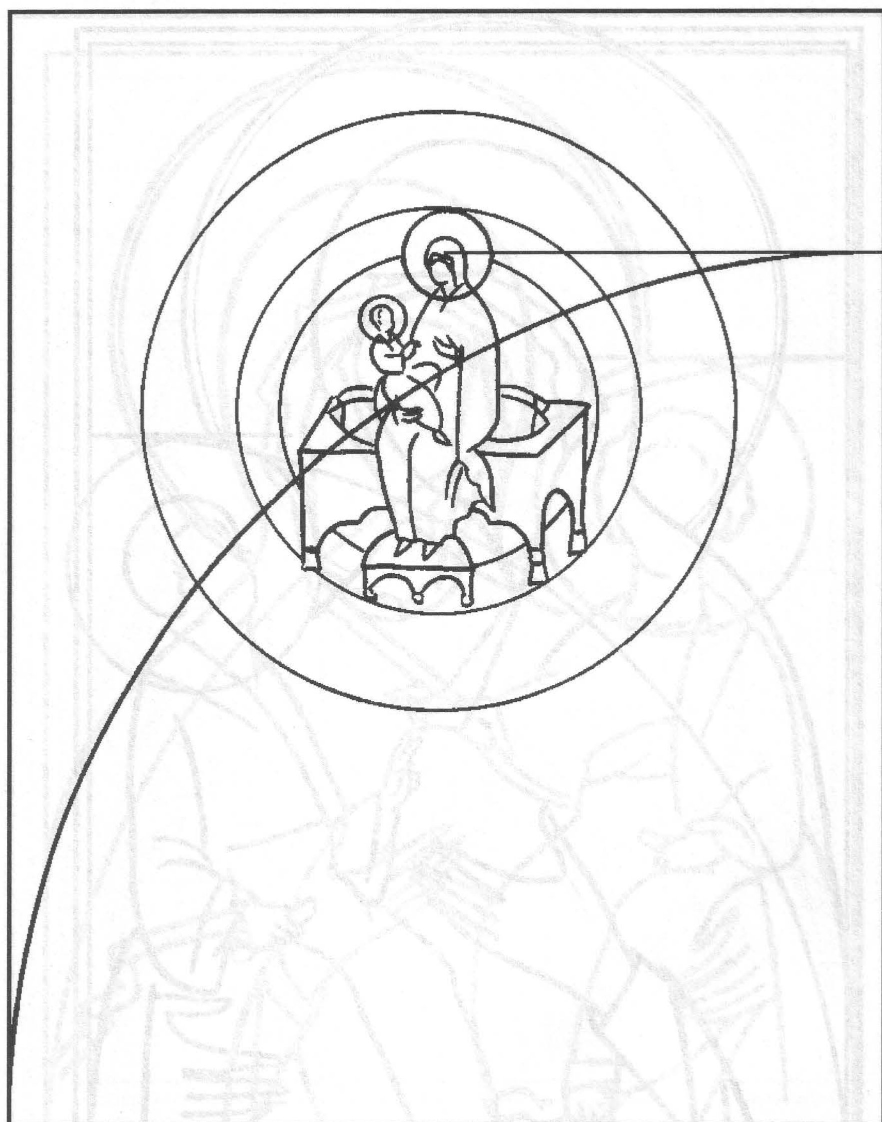


Fig. 7D. *Cuvine-se cu adevărat*, icoană alcătuită din patru părți, 1602, Galeria Tretiakov

[D] ...care fără stricăciune pe Dumnezeu Cuvântul ai născut, pe tine, cea cu adevărat Născătoare de Dumnezeu, te mărim.

Centrul nimbului Maicii Domnului este situat la nivelul lățimii compoziției (51,2 cm). Raza nimbului Maicii Domnului (2,6 cm) este egală cu 1/8 din înălțimea figurii sale (21 cm). Raza nimbului Pruncului (1,4 cm) este egală cu 1/6 din înălțimea figurii Lui (9 cm).

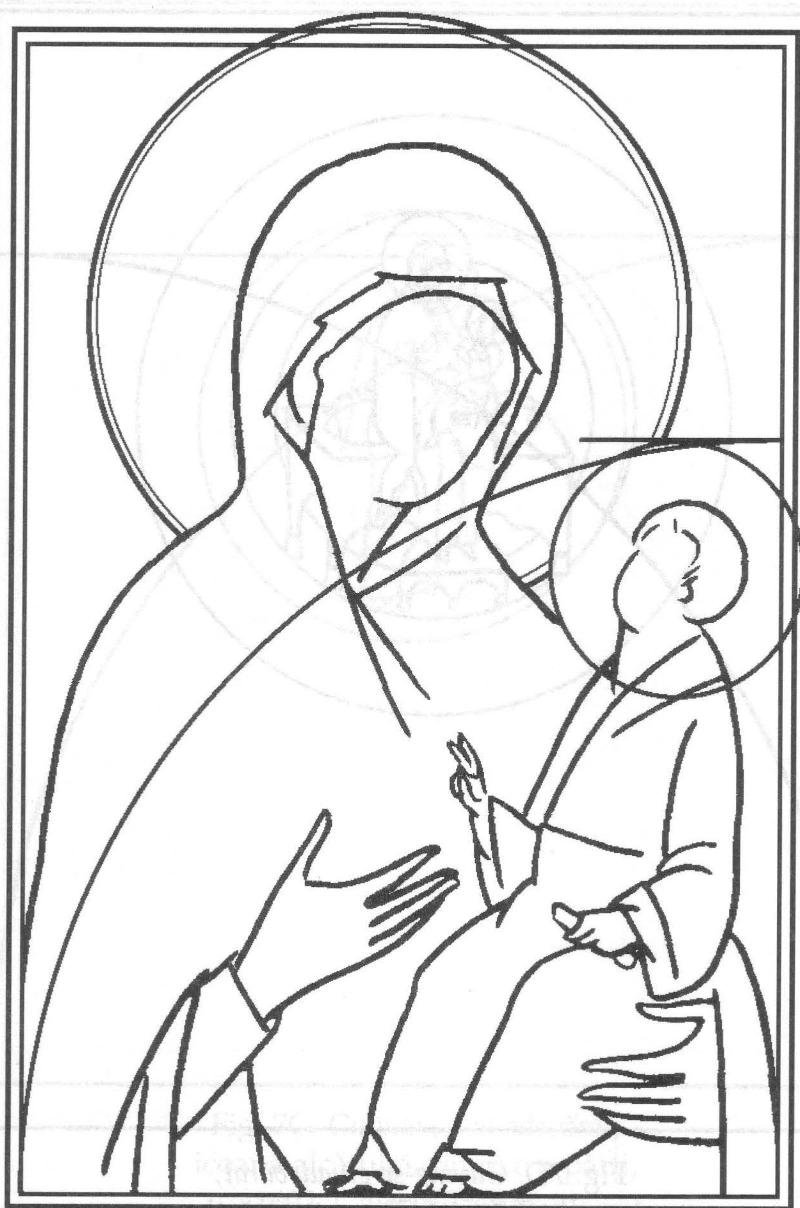


Fig. 8A. *Maica Domnului Hodighitria*,
școala moscovită, cca. 1397,
Galeria Tretiakov

Distanța de la marginea inferioară a compoziției din interiorul sipetului până la marginea superioară a nimbului Pruncului (40 cm) este egală cu lățimea compoziției în interiorul sipetului (40 cm). Raza nimbului Pruncului (6,8 cm) este egală cu 1/6 din înălțimea figurii Sale (40,5 cm).



Fig. 8B. *Maica Domnului Hodighitria*,
școala moscovită,
finele secolului al XIV-lea, Galeria Tretiakov

Distanța de la marginea inferioară a compoziției din interiorul sipetului până la marginea superioară a nimbului Pruncului (22 cm) este egală cu lățimea compoziției în interiorul sipetului (22 cm). Raza nimbului Pruncului (3,8 cm) este egală cu 1/6 din înălțimea figurii Sale (22 cm).

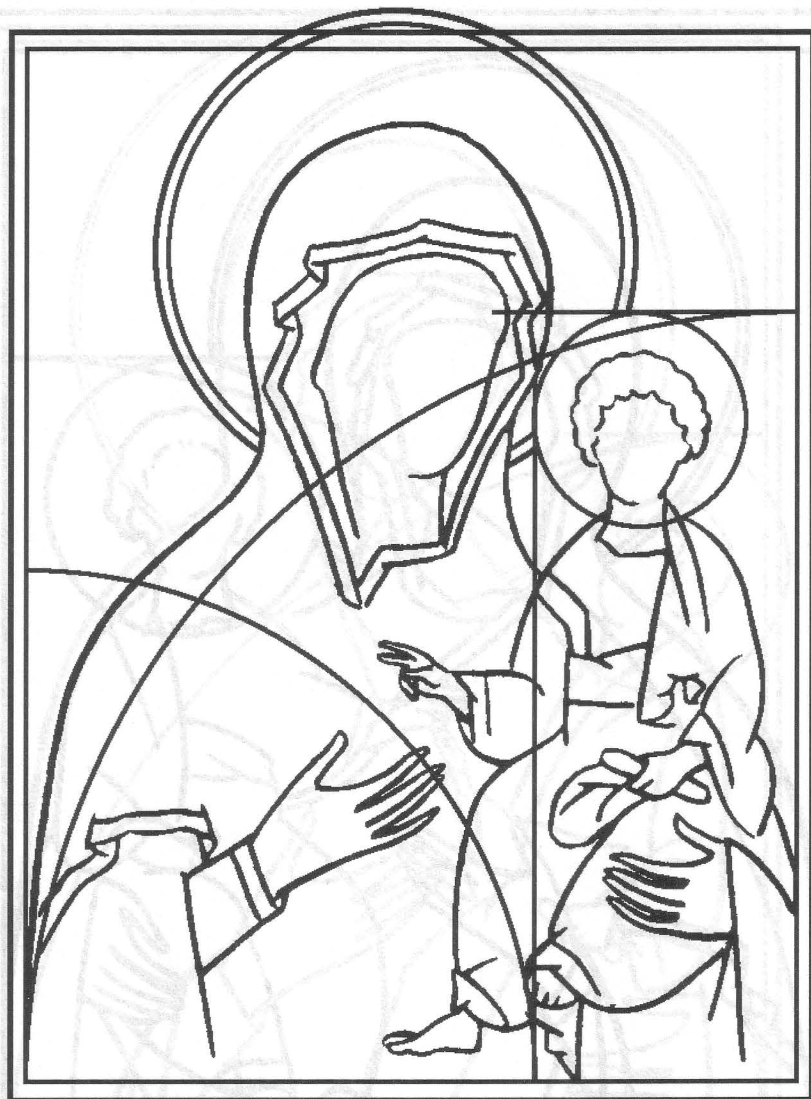


Fig. 8C. *Maica Domnului Hodighitria*,
școala de la Rostov-Suzdal (?), secolul al XV-lea,
Galeria Tretiakov

Distanța de la marginea superioară a compoziției până la marginea superioară a nimbului Pruncului Hristos (23,8 cm) este egală cu lățimea compoziției pe marginea exterioară a sipetului (24 cm). Raza nimbului Pruncului (3,3 cm) este egală cu 1/7 din distanța de la marginea superioară a nimbului până la marginea inferioară a compoziției în interiorul sipetului (23 cm). Nimbul Pruncului este situat în dreapta la o distanță de 1/2 din înălțimea compoziției.

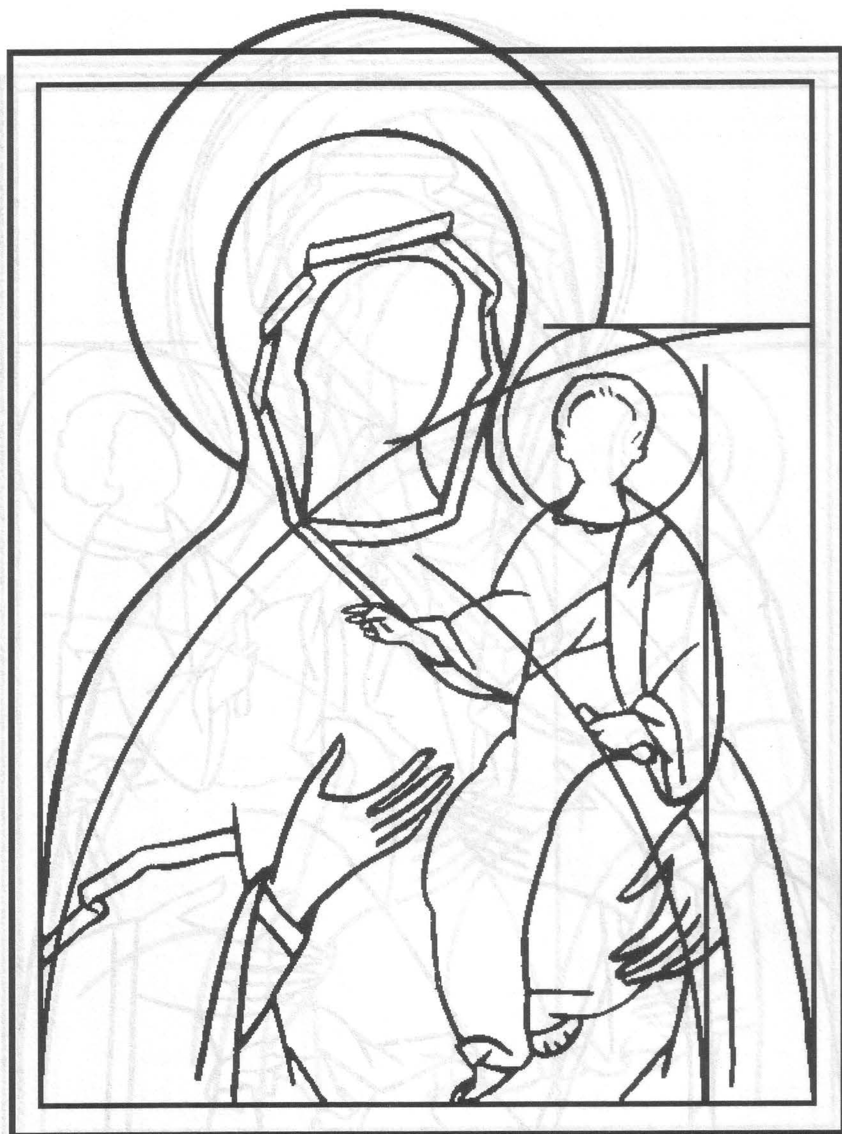


Fig. 8D. *Maica Domnului Hodighitria*,
școala moscovită, mijlocul secolului al XV-lea,
Galeria Tretiakov

Distanța de la marginea inferioară a compoziției în interiorul sipetului până la marginea superioară a nimbului Pruncului (17,5 cm) este egală cu lățimea compoziției în interiorul sipetului (17,5 cm). Raza nimbului Pruncului Hristos (2,2 cm) este egală cu 1/8 din înălțimea figurii Sale. Nimbul este situat în dreapta la o distanță de 1/2 din diagonala întregii compoziții a icoanei.

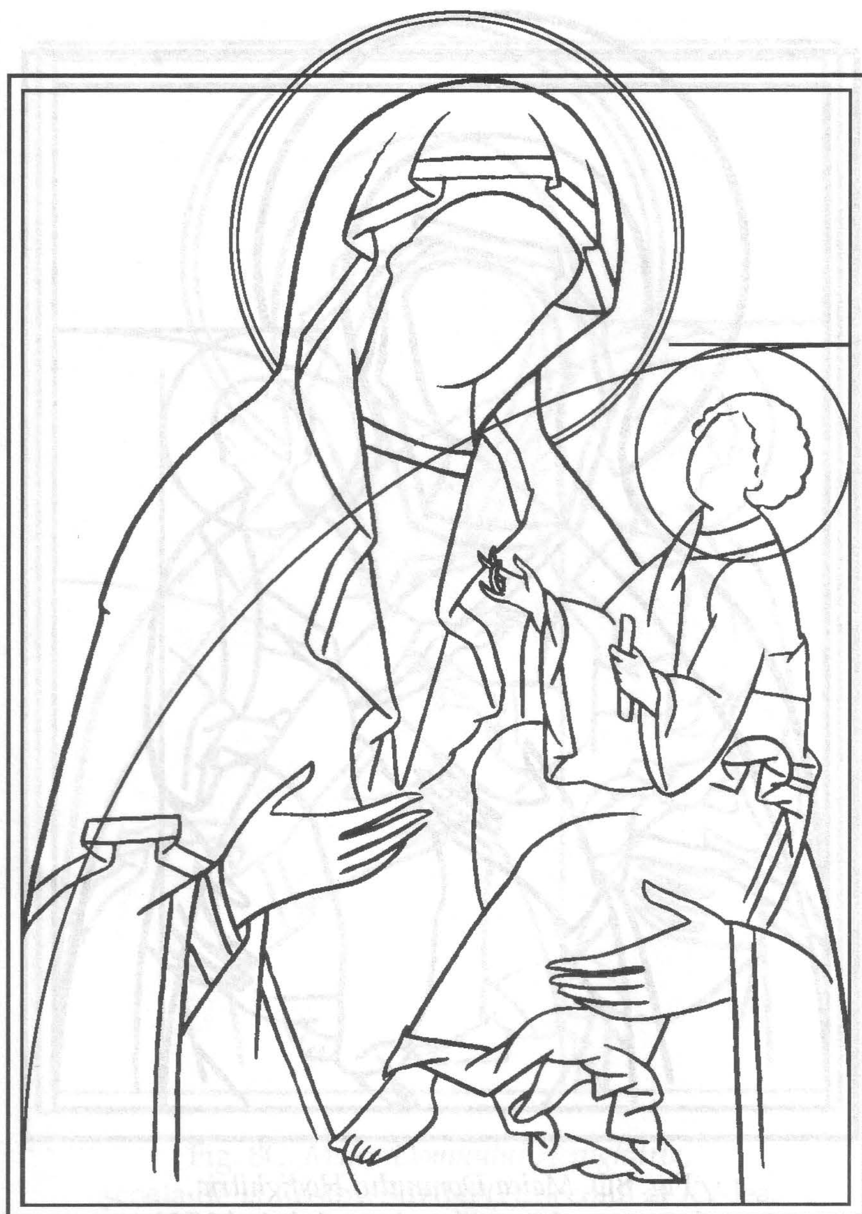


Fig. 8E. *Maica Domnului Ierusalimitisa din Gruzia,*
școala de la Novgorod, a doua jumătate
a secolului al XV-lea, Galeria Tretiakov

Distanța de la marginea inferioară a compoziției până la marginea superioară a nimbului Pruncului (59,5 cm) este egală cu lățimea compoziției. Raza nimbului Pruncului (7,6 cm) este egală cu 1/8 din distanța de la marginea superioară a nimbului până la marginea inferioară a compoziției.



Fig. 8F. *Maica Domnului Hodighitria din Smolensk,*
școala de la Novgorod, a doua jumătate
a secolului al XV-lea, Galeria Tretiakov

Distanța de la marginea inferioară a compoziției până la marginea superioară a nimbului Pruncului (42 cm) este egală cu lățimea compoziției (42,5 cm). Raza nimbului Pruncului (6 cm) este egală cu 1/7 din distanța de la marginea superioară a nimbului până la marginea inferioară a compoziției. Nimbul e situat în dreapta la o distanță egală cu 1/2 din înălțimea compoziției.



Fig. 8G. *Maica Domnului din Tihvin*, veacurile XV-XVI, Galeria Tretiakov

Distanța de la marginea inferioară a compoziției din interiorul sipetului până la marginea superioară a nimbului Pruncului (20 cm) este egală cu lățimea compoziției în interiorul sipetului. Raza nimbului Pruncului (2,9 cm) este egală cu 1/7 din distanța de la marginea superioară a nimbului până la marginea inferioară a compoziției. Nimbul e situat în dreapta la o distanță egală cu 1/2 din înălțimea compoziției.

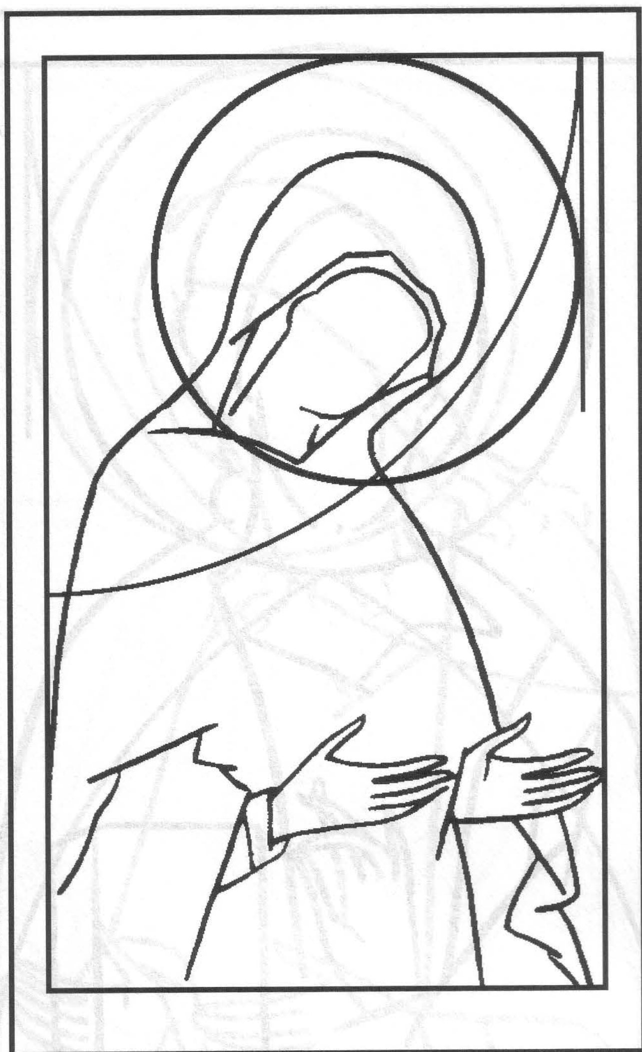
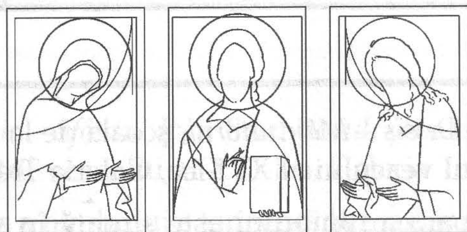


Fig. 9A. *Deisis – Maica Domnului*, școala de la Pskov, începutul veacului al XVI-lea, Galeria Tretiakov



Nimbul e poziționat în partea dreaptă cu o distanță egală cu jumătate din diagonala compoziției (56 cm). Raza nimbului (22,6 cm) este egală cu 1/5 din diagonala compoziției (114 cm).

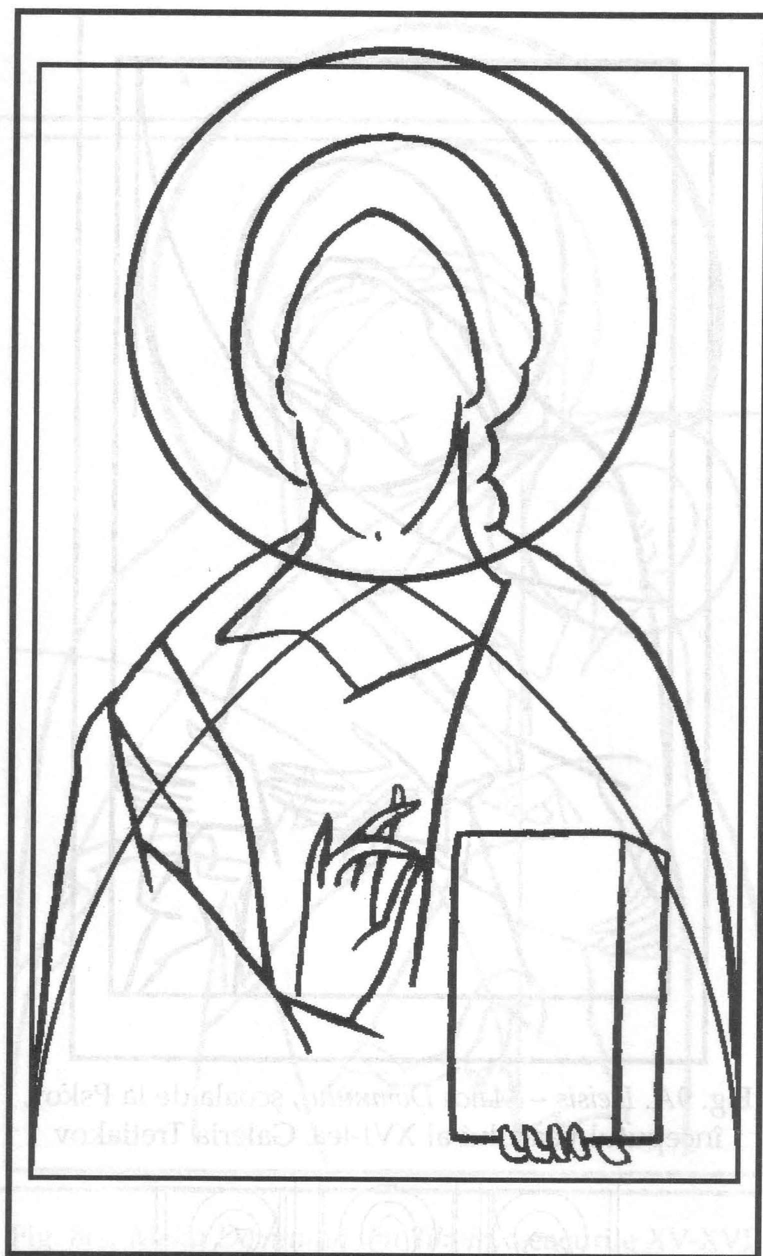


Fig. 9B. *Deisis – Mântuitorul*, școala de la Pskov, începutul veacului al XVI-lea, Galeria Tretiakov

Marginea inferioară a nimbului este situată în vârful triunghiului echilateral cu latura egală cu lățimea compoziției (64 cm). Raza nimbului Mântuitorului (24 cm) este egală cu aproximativ 1/5 din diagonala compoziției icoanei (118 cm).

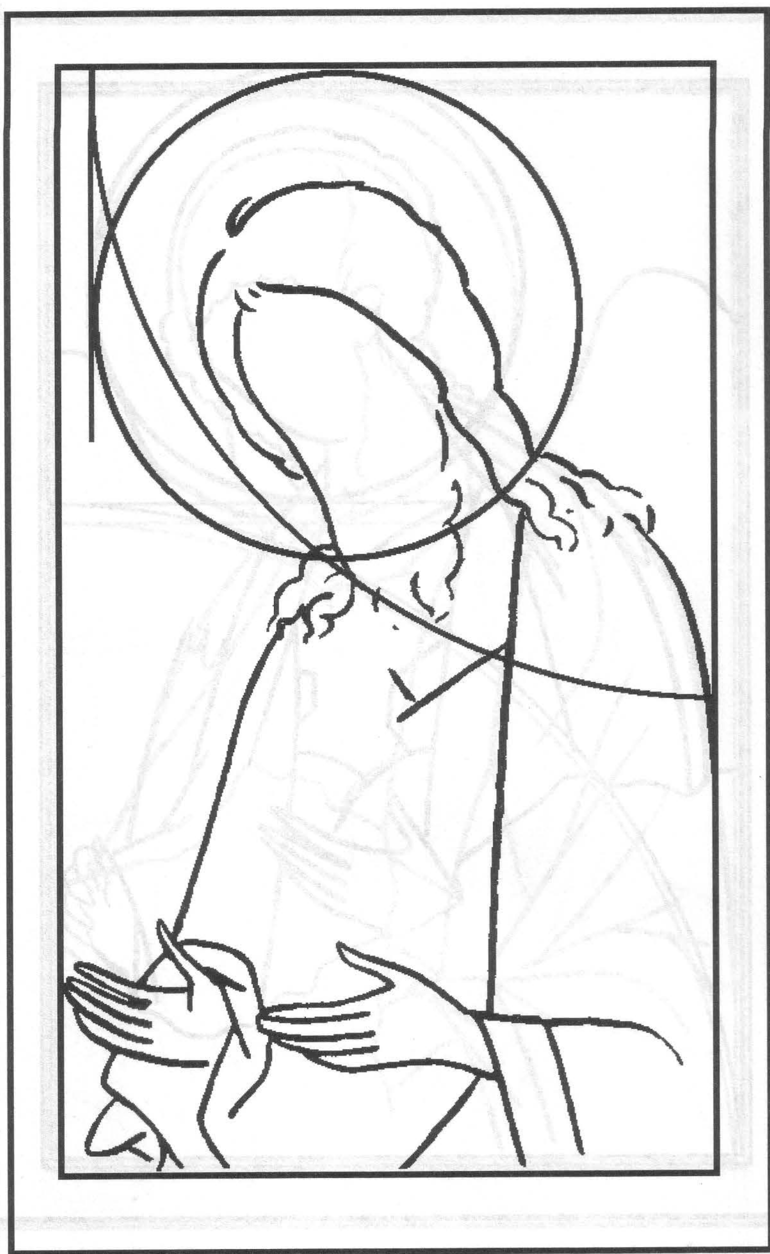


Fig. 9C. *Deisis – Sfântul Ioan Botezătorul*, școala de la Pskov, începutul veacului al XVI-lea, Galeria Tretiakov

Marginea de sus a nimbului e tangentă la marginea superioară a compoziției și este situată spre stânga la o distanță egală cu 1/2 din diagonala compoziției (55 cm). Raza nimbului (22 cm) este egală cu 1/5 din diagonala compoziției (113 cm).



Fig. 9D. *Deisis – Arhanghelul Mihail,* Andrei Rubliov, anii 1420, Galeria Tretiakov

Distanța de la marginea inferioară a compoziției până la marginea inferioară a nimbului (93 cm) este aproximativ egală cu lățimea compoziției (93,3 cm). Nimbul este poziționat de la marginea stângă a compoziției la distanța razei lui (29 cm). Raza nimbului este egală cu 1/6 din diagonala întregii compoziții (171 cm).

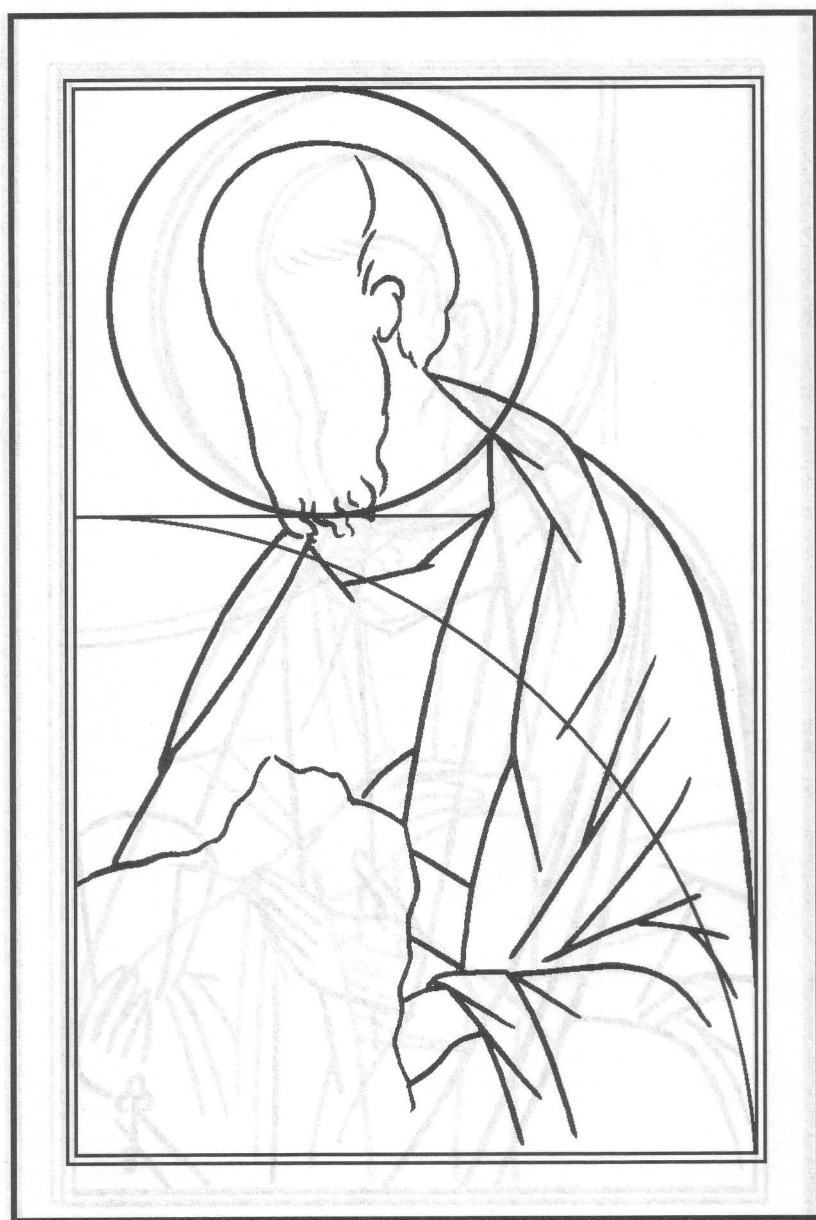


Fig. 9E. *Deisis – Apostolul Pavel,* Andrei Rubliov, anii 1420, Galeria Tretiakov

Distanța dintre marginea inferioară a compoziției până la marginea inferioară a nimbului (93 cm) este egală cu lățimea compoziției. Nimbul este poziționat de la marginea dreaptă a compoziției la o distanță egală cu raza sa. Raza nimbului (28,5 cm) este egală cu 1/6 din diagonala întregii compoziții (170 cm).

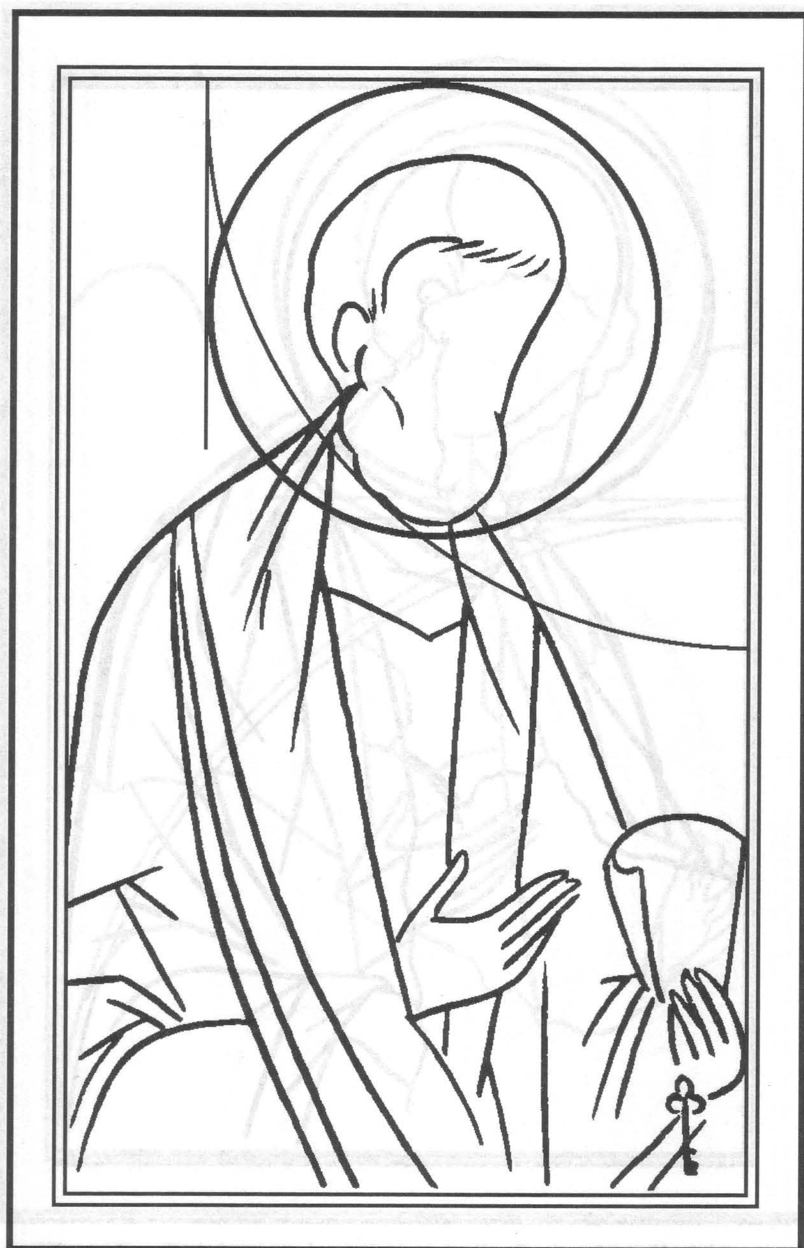


Fig. 9F. *Deisis – Apostolul Petru*, anii 1387-1385,
Bizanț, Galeria Tretiakov

Marginea superioară a nimbului este tangentă la marginea de sus a compoziției. Nimbul e poziționat în dreapta la o distanță de 1/2 din înălțimea compoziției (68 cm). Raza nimbului (27,3 cm) este egală cu 1/6 din diagonala compoziției (163 cm).

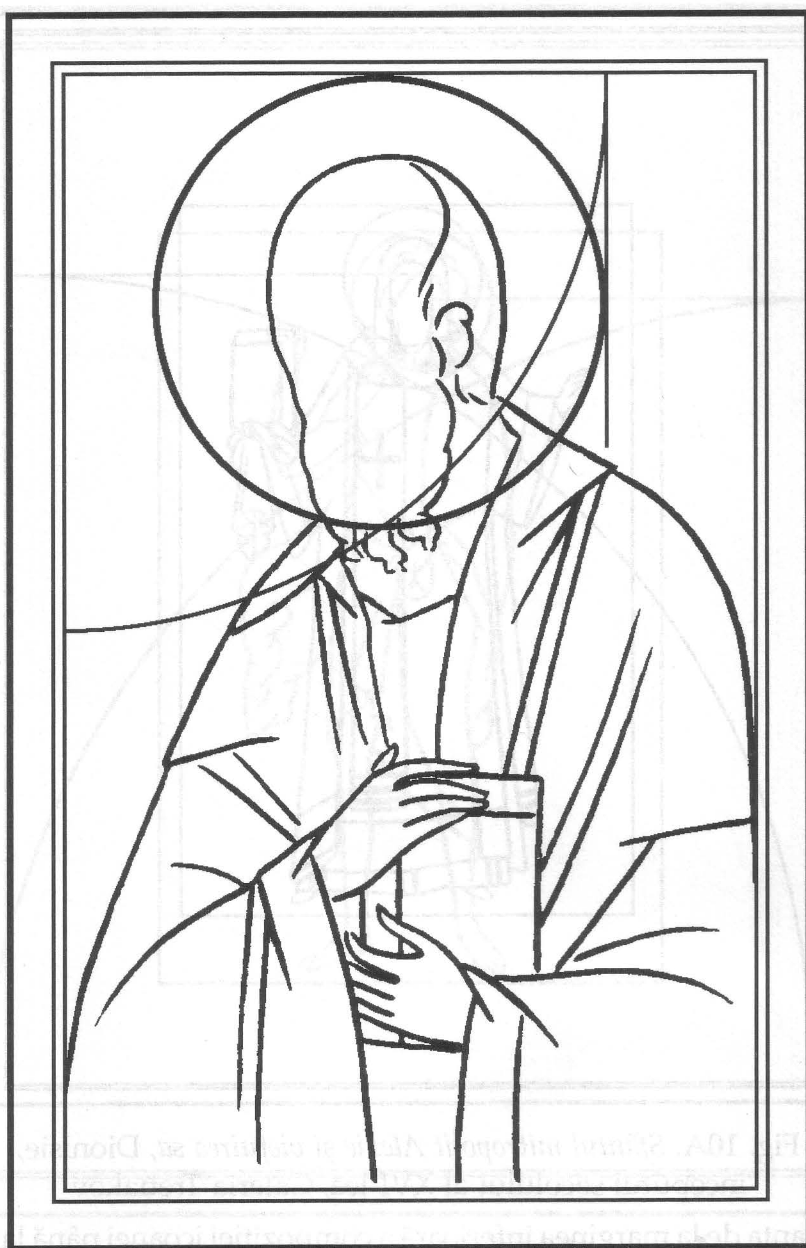


Fig. 9G. *Deisis – Apostolul Pavel*, anii 1387-1385, Bizanț, Galeria Tretiakov

Marginea superioară a nimbului este tangentă la marginea de sus a compoziției. Nimbul este poziționat în stânga la o distanță care e egală cu 1/2 din înălțimea compoziției (68 cm). Raza nimbului (27,3 cm) este egală cu 1/6 din diagonala compoziției (163 cm).



Fig. 10A. *Sfântul mitropolit Alexie și viețuirea sa,* Dionisie, începutul secolului al XVI-lea, Galeria Tretiakov

Distanța de la marginea inferioară a compoziției icoanei până la centrul nimbului (147 cm) este egală cu lățimea compoziției pe marginea exterioară a sipetului. Raza nimbului (12,8 cm) este egală cu 1/10 din înălțimea mijlocului icoanei (127,7 cm). Înălțimea figurii (125 cm) este egală cu aproximativ 1/2 din diagonala compoziției (242 cm). Diametrele nimburilor în medalioanele laterale (4,5 cm) sunt egale cu 1/10 din diagonala medalioanelor (45 cm). Raza nimburilor (2,3 cm) este egală cu 1/10 din înălțimea figurilor (23 cm).

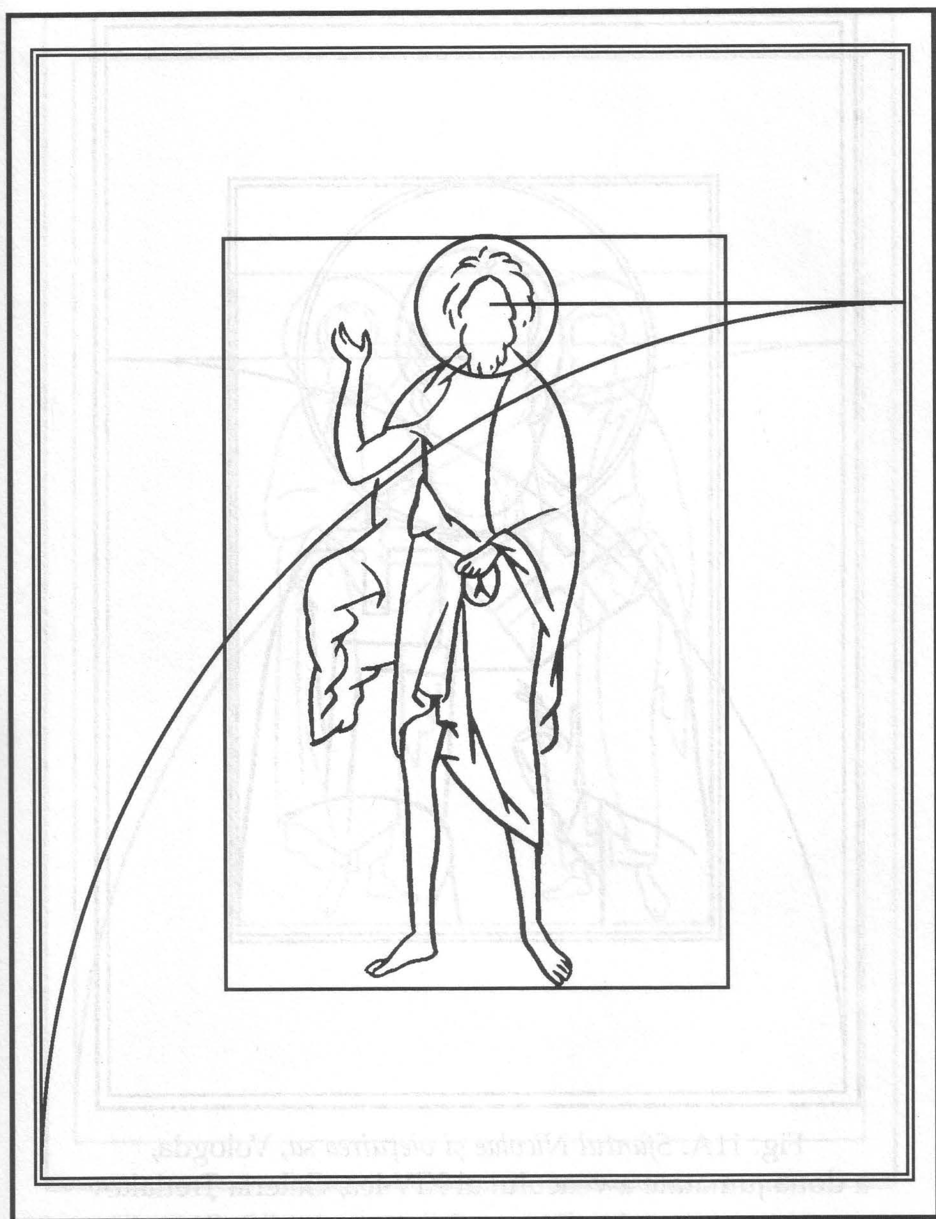


Fig. 10B. *Sfântul Andrei cel Nebun pentru Hristos și viețuirea sa,* secolul al XVI-lea, Galeria Tretiakov

Distanța de la marginea inferioară a compoziției până la centrul nimbului (97 cm) este egală cu lățimea compoziției icoanei. Diametrul nimbului (155 cm) este egal cu 1/10 din diagonala compoziției icoanei (155 cm). Diametrele nimburilor în medalioane (2,7 cm) sunt egale cu 1/10 din diagonala medalionului.

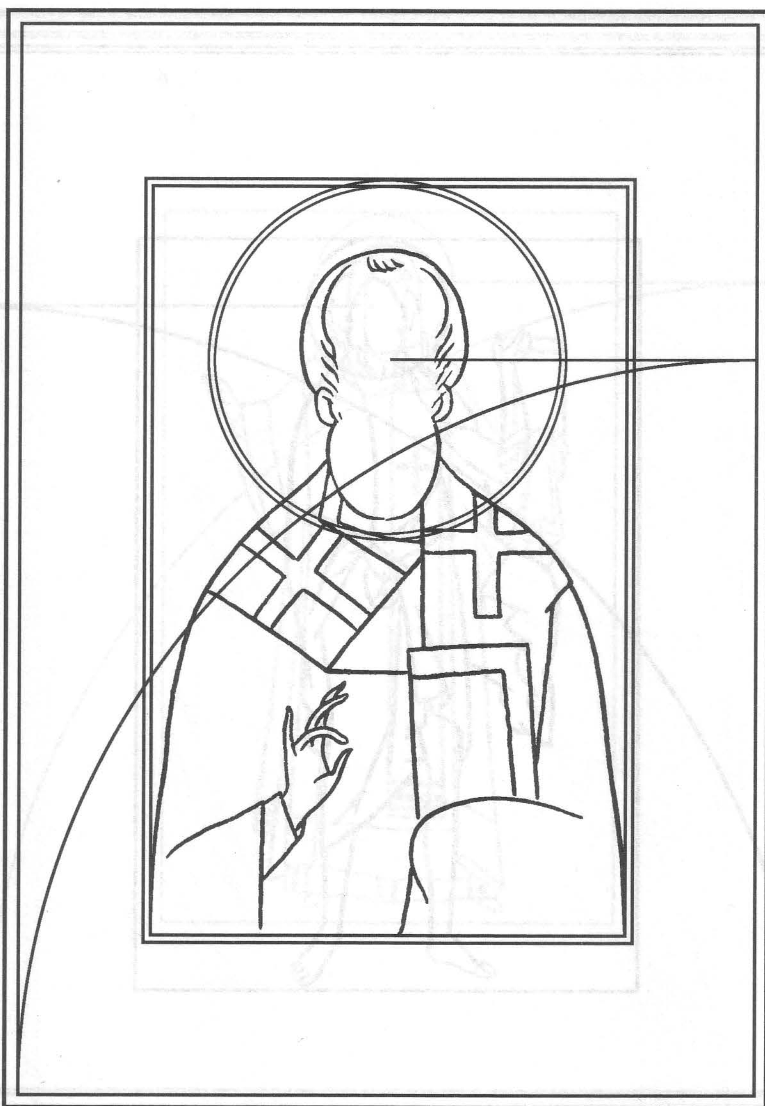


Fig. 11A. *Sfântul Nicolae și viețuirea sa*, Vologda, a doua jumătate a veacului al XIV-lea, Galeria Tretiakov

Distanța de la marginea inferioară a compoziției până la centrul nimbului (103 cm) este egală cu lățimea compoziției. Raza nimbului (24,8 cm) este egală cu 1/5 din diagonala mijlocului icoanei (125 cm) și 1/6 din înălțimea compoziției întregii icoane. Raza nimburilor în medalioane (1,8 cm) este egală cu 1/9 din înălțimea figurii (16 cm). Înălțimea figurilor în medalioane este egală cu 1/2 din diagonala medalioanelor (31,5 cm). Raza nimbului în medalion (1,8 cm) este egală cu 1/100 din diagonala compoziției întregii icoane (180 cm).

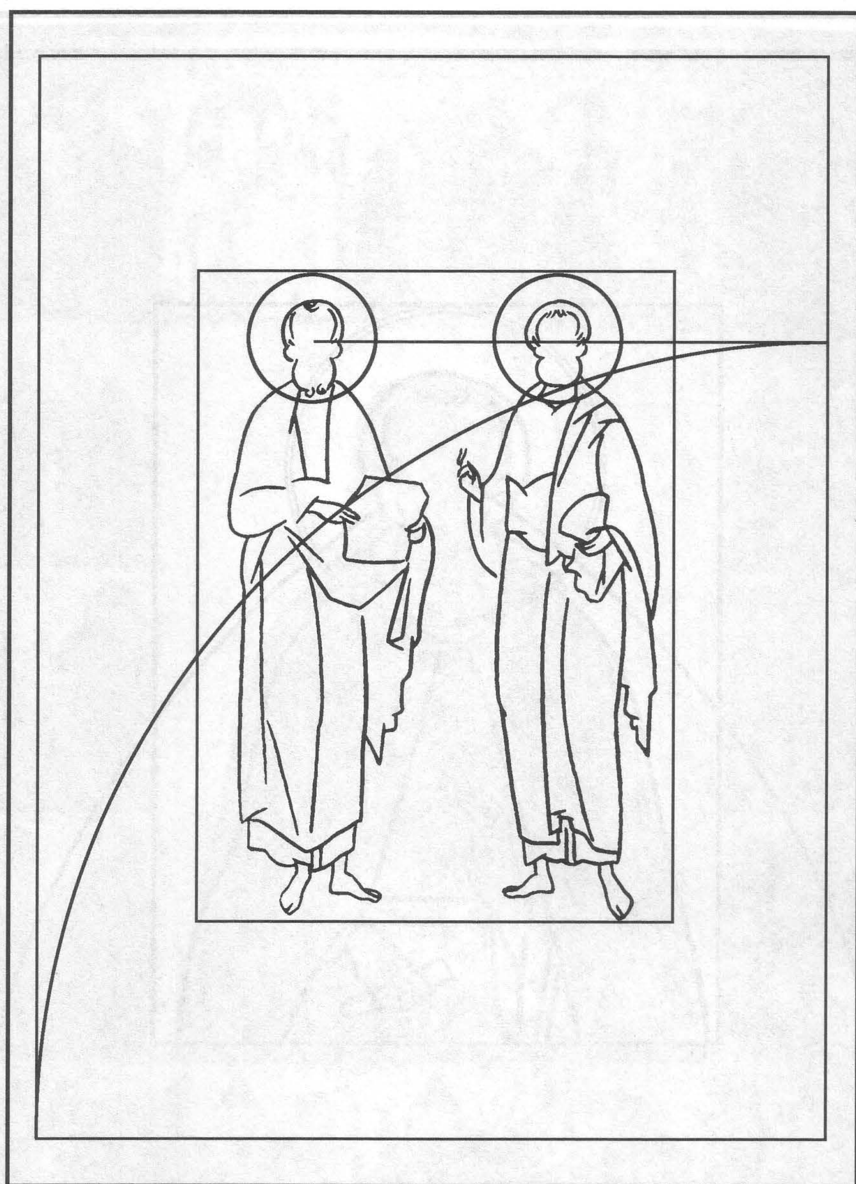


Fig. 11B. *Sfinții Apostoli Petru și Pavel și viețuirea lor,* veacul al XVI-lea, din biserica Sfinții Apostoli Petru și Pavel din Kojevniki, Muzeul din Novgorod

Distanța de la marginea inferioară a compoziției întregii icoane până la centrele nimburilor (110 cm) este egală cu lățimea compoziției. Raza nimbului (9 cm) este egală cu 1/10 din diagonala compoziției întregii icoane (185 cm). Înălțimea figurilor (90 cm) este egală cu 1/2 din diagonala compoziției.

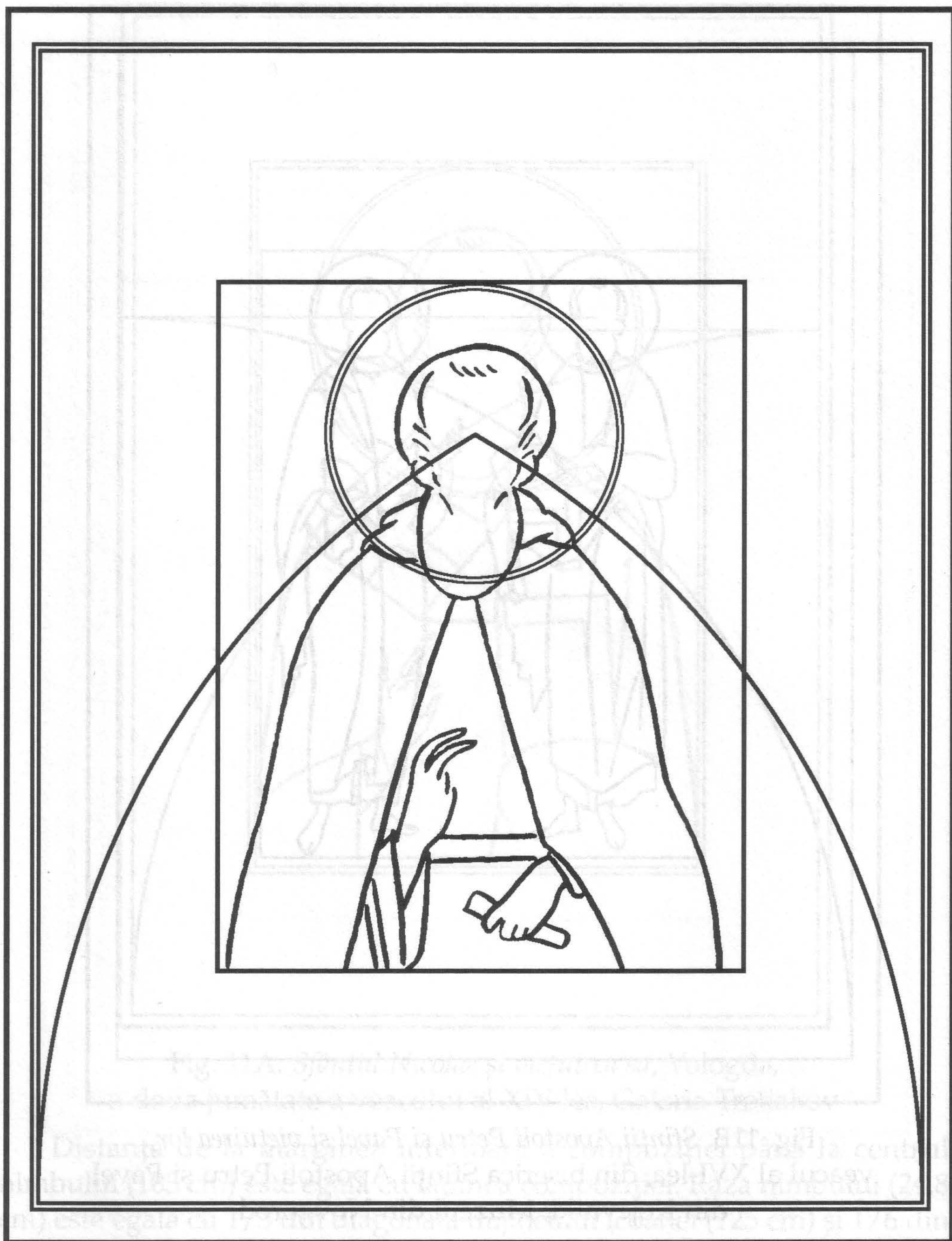
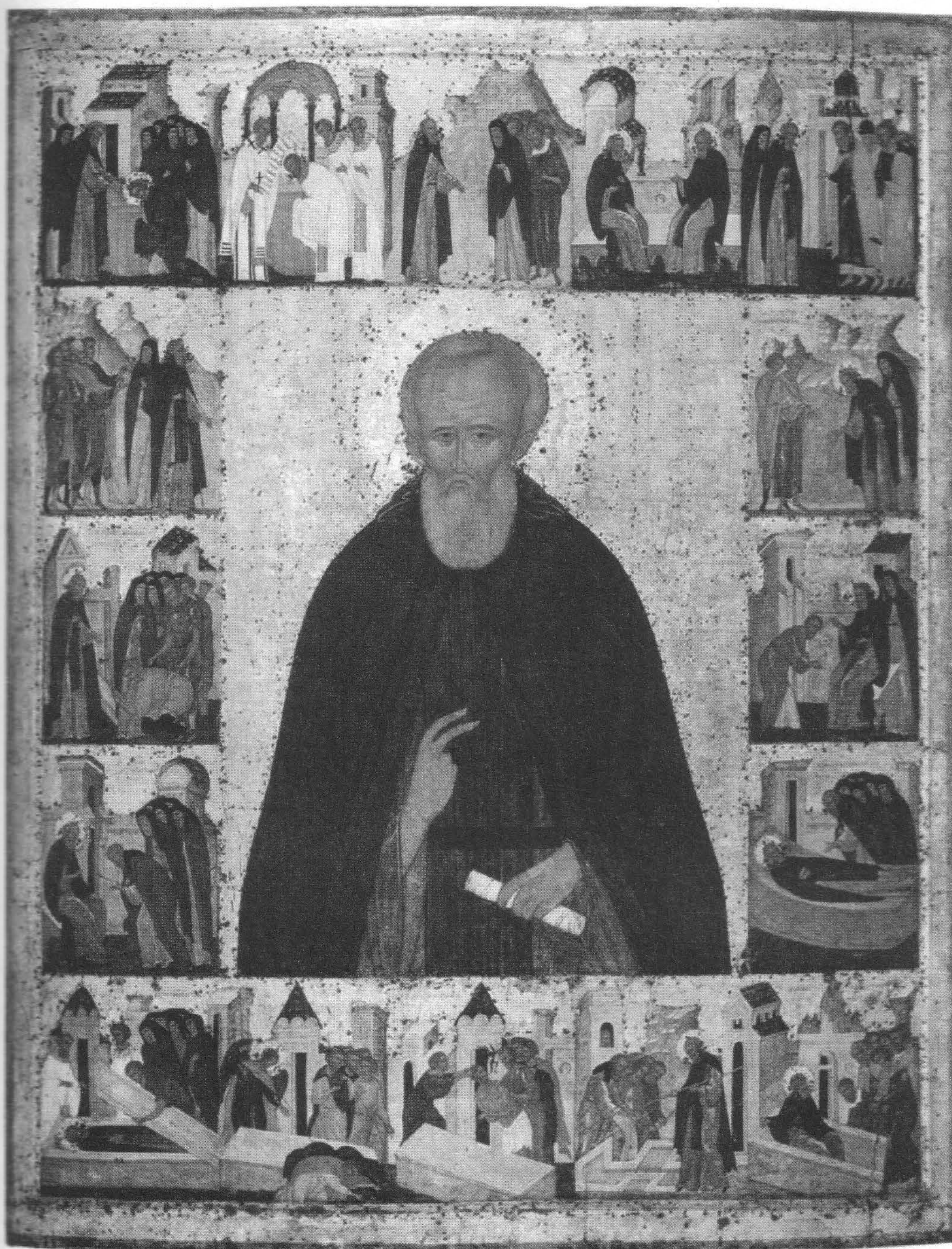


Fig. 11C. *Sfântul Dimitrie de Priluțk și viețuirea sa,*
Dionisie (?), Muzeul din Vologda
(măsurători după fotografie)



Centrul nimbului este situat în vârful triunghiului echilateral cu latura egală cu lățimea compoziției întregii icoane. Raza nimbului este egală cu 1/6 din diagonala mijlocului icoanei și 1/10 din diagonala întregii icoane.

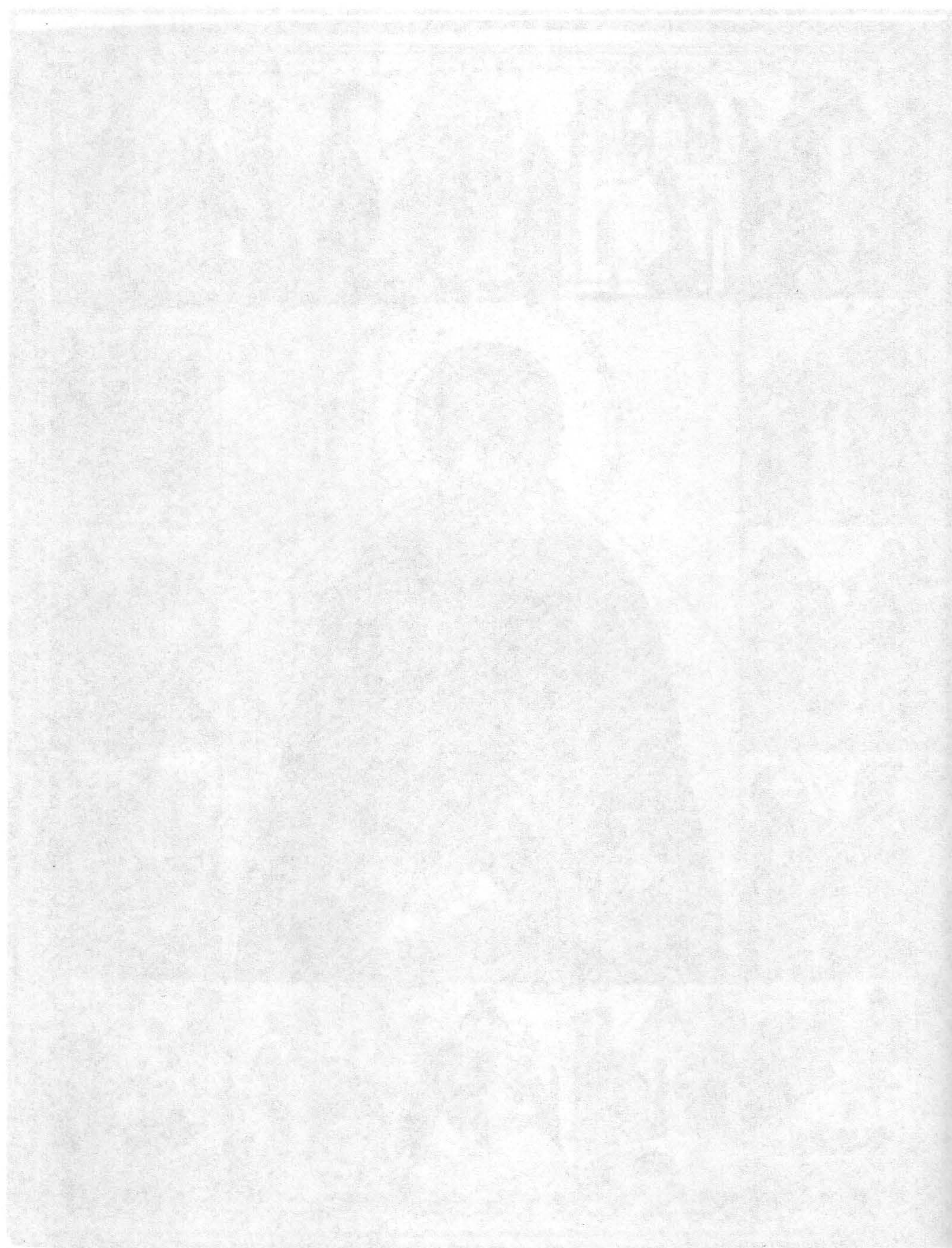


Fig. 11C. Sfântul Gheorghe [illegible]

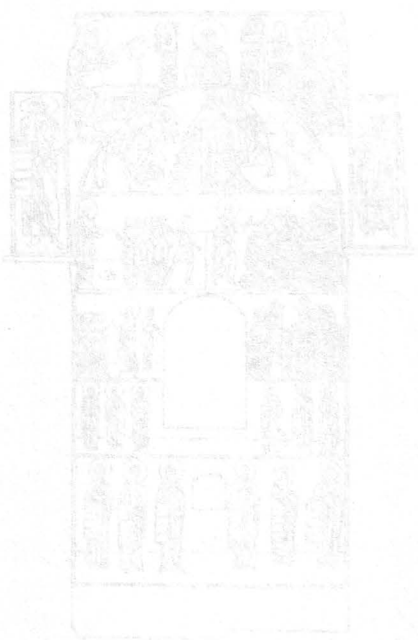


PARTEA A DOUA

DUHOVNICESC ȘI PĂMÂNTESC ⊕ MARTORII VĂZUȚI AI LUMII NEVĂZUTE ⊕ PERIOADA DE ÎNFLORIRE A ICONOGRAFIEI RUSE ⊕ DOBÂNDEȘTE VEDERE LĂUNTRICĂ ⊕ FRUMUSEȚE CEREASCĂ SAU FRUMUSEȚE PĂMÂNTEASCĂ ⊕ BIBLIA PENTRU NECĂRTURARI ⊕ ADUNAȚI-VĂ COMORI ÎN CER



MIHAIL DUNAEV





ÎNDRUMAR ICONOGRAFIC

1

⊕ ⊕ ⊕ ⊕ ⊕ DUHOVNICESC ȘI PĂMÂNTESC ⊕ ⊕ ⊕ ⊕ ⊕

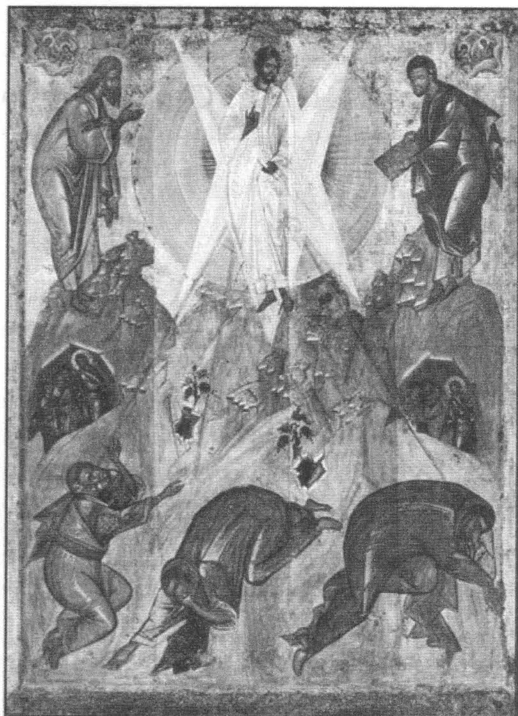


Pentru a înțelege o particularitate însemnată a artei religioase ortodoxe, trebuie să ne amintim o importantă dispută teologică, care a avut loc în Bizanț în cadrul Sinoadelor din mijlocul veacului al XIV-lea – disputa despre natura luminii taborice, descoperite de către Mântuitorul ucenicilor Săi – Apostolilor Petru, Iacov și Ioan – în vremea Schimbării la față. **„Și S-a schimbat la față, înaintea lor, și a strălucit fața Lui ca soarele, iar veșmintele Lui s-au făcut albe ca lumina"** *(Matei 17, 2)*.

Noima Schimbării la față a devenit subiectul principal al polemicii dintre isihaști, în fruntea cărora era episcopul Grigorie Palama, și umaniștii conduși de monahii calabrieni, Varlaam și Achindin. De fapt, tocmai în cadrul acelor dispute s-au fundamentat definitiv aspectele către care tindeau Ortodoxia și creștinătatea din Apus, și care erau purtate întru sine, nu totdeauna în chip vădit. Umaniștii, învinși în dispute, și care ulterior au conferit prin raționamentele lor un imbold puternic dezvoltării ideilor renascentiste, afirmau că lumina taborică este lumină fizică, nou-revelată de Hristos preschimbat la față, accesibilă vederii pământești. Isihaștii însă, învățau că lumina taborică este lumină dumnezeiască, iar această lumină după însăși firea Fiului lui Dumnezeu îi era proprie Lui dintru început și veșnic, însă a rămas nevăzută în întruparea Sa pământească, căci petrecea acoperit în trup. În timpul Schimbării la față, Hristos a deschis ochii ucenicilor Săi, îngăduindu-le să vadă ceea ce altădată ei nu puteau vedea cu vederea pământească.

Aceste două tâlcuiri, dar mai exact aceste două tipuri de viziune și de percepție asupra lumii s-au reflectat evident în două tipuri de artă religioasă, despre care va fi vorba în continuare.

Este clar, că doar cu o vedere preschimbată iconarul poate percepe și apoi exprima în culori esența purtătoare de lumină a lumii cerești. Însă această problemă, pictorii Renașterii pur și simplu nu și-o puteau pune nici măcar teoretic, căci umanismul îi orienta doar către cele accesibile vederii obișnuite. Anume, învățătura umanistă despre natura creată a luminii



Schimbarea la față - icoană rusească de la începutul veacului al XV-lea



Rafael - *Schimbarea la față* - 1518-1520, ulei pe lemn, Vatican

taborice a determinat principalele particularități ale artei, care a reflectat viziunea omului vremurilor noi asupra lumii, asupra artei și reprezentării a ceea ce este văzut cu ochi pământești, accesibil vederii nepreschimbate. Omul culturii renascentiste a dezvoltat această vedere netransfigurată până la perfecțiune, însă a evaluat și lumea Cerească după criterii pământești, măsurându-le pe cele dumnezeiești cu măsură pământească.

În înțelegerea ortodoxă, icoana este o fereastră către lumea Cerească, prin icoană sfințenia supralumească se arată lumii pământești. Culorile artei religioase ortodoxe sunt în esență reflectarea luminii taborice în forme accesibile vederii pământești. Această lumină este accesibilă fiecăruia în simțuri în timpul contemplării sfintelor icoane, a picturilor murale din bisericile rusești vechi ale Evului Mediu. Tocmai în acest sens trebuie înțelese cuvintele părintelui Pavel Florenski despre icoana Troiței Cuviosului Andrei Rubliov: „Dintre toate dovezile filosofice ale existenței lui Dumnezeu cel mai convingător sună tocmai acela despre care nici nu se pomenește în manuale; aproximativ el poate fi redat prin concluzia: «Este Troița lui Rubliov, prin urmare este Dumnezeu»".

Adică, dovada existenței lui Dumnezeu constă în posibilitatea contemplării Chipului Său. Doar că trebuie să privim icoanele altfel decât

privește astăzi majoritatea, anume nu ca pe niște „opere de artă" cu toate particularitățile estetice și valorice, ci tocmai ca pe niște reflectări ale luminii taborice. Arta Renașterii, oricum am privi-o, nu ne poate oferi o astfel de mărturie. Ea constituie doar o mărturie a geniului omenesc, nimic mai mult, căci în întregime prezintă doar reflectarea – precum și arta din zilele de azi –, în diverse forme și combinații, a luminii create, materiale, pământești.

Este cunoscut că lumea interioară a omului poate fi redată prin reprezentarea fie a *chipului* său, fie a *feței* lui, fie a *măștii* sale. *Chipul* este capabil să ne comunice despre esența duhovnicească absolută, de negrăit a omului. În *chip* se descoperă sfințenia, de aceea nu fiecare este vrednic să fie reprezentat prin *chip*. Reprezentarea iconografică se bazează pe ideea sfințeniei ca măsură supremă a omenescului, ca ideal ce definește sensul existenței și aspirației duhovnicești a omului. *Chipurile* se reprezintă în icoane.

Cu ajutorul *feței* reprezentate se poate relata despre suflet, despre starea psihologică, despre bogăția lumii interioare a omului. *Masca* este expresia unei anumite emoții concrete, care l-a cuprins pe om; *măștii* îi este inaccesibil mai mult de atât. *Fața* și *masca* sunt atribute ale portretului.

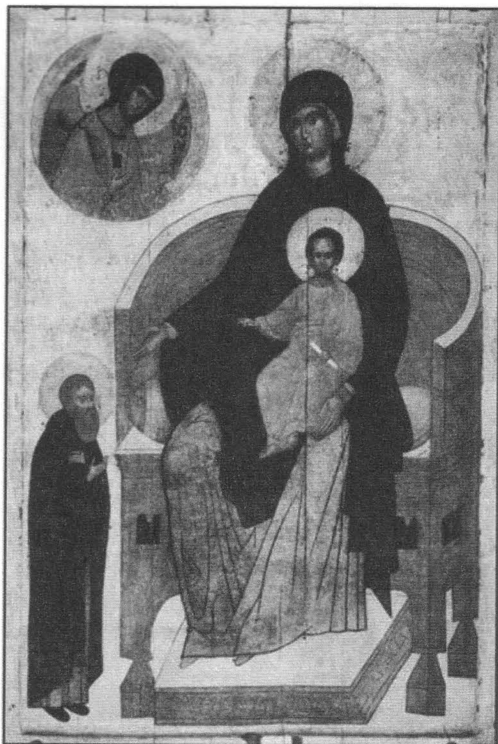
Chipul nu reprezintă portretul omului, el constituie expresia a ceea ce poate fi văzut doar cu ochii duhovnicești. De aceea, iconarul tinde să exprime în reprezentarea sa nu asemănarea trupească, ci pe cea duhovnicească.

Pentru a izbuti o astfel de asemănare cât mai deplin, pictorul din vechime se pregătea pe sine în mod deosebit, curățind sufletul cu post și rugăciune, tinzând el însuși să dobândească întru sine trăirea a măcar o fărâmă din acea sfințenie pe care trebuia să o redea pe lemnul icoanei sau în pictura murală. Nu tot omul se dovedea capabil pentru aceasta și de aceea nu oricine putea să devină pictor iconar. Nu în zadar marele iconar Andrei Rubliov a fost trecut de către Biserica noastră [Rusă] în rândul Sfinților[1].

În arta Apusului exista o altă abordare a subiectului imaginii. Să ne aducem aminte de pictorul, a cărui operă este recunoscută în artă drept model al desăvârșirii estetice – Rafael. Reprezentând *Madonele* sale, Rafael crea *fețe* frumoase, care purtau întru sine înălțimea jertfirii de sine, a eroicului, frumusețea maternității pământești, însă nu înălțimea avântului ceresc. În operele lui Rafael, ca și în arta vremurilor noi în general, omenescul a devenit mijloc de reprezentare al celor dumnezeiești, măsură a dumnezeiescului. Sfințenia era exprimată prin proiectarea celor pământești în lumea adevărului Ceresc. Madonele Renașterii sunt frumoase prin maternitatea lor, dar în nici una dintre ele noi nu o vom putea

---

[1] Cuviosul Andrei Rubliov a fost canonizat de Biserica Rusă în anul 1989.



Maica Domnului cu Pruncul, dimpreună cu Sfântul Serghei de Radonej și Arhanghelul Gavriil (începutul veacului al XV-lea)



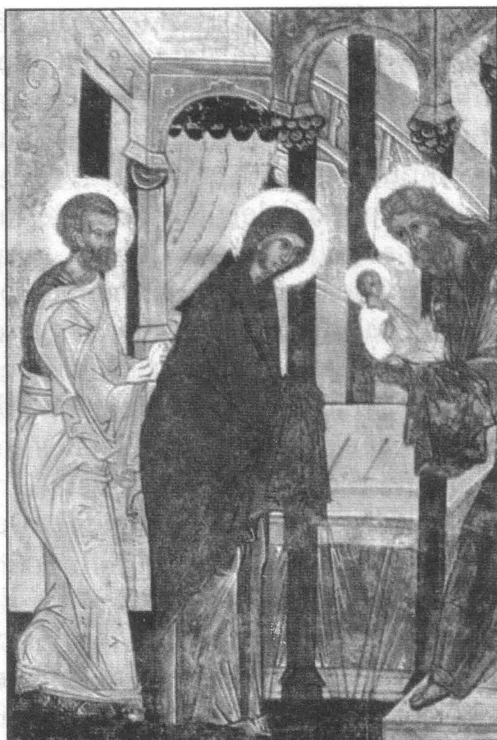
Rafael - *Madona din Foligno* ulei pe pânză transferată pe lemn (cca. 1512)

vedea pe Maica Domnului. Nu întâmplător, din această pricină pictorul Renașterii și al vremurilor mai târzii putea să picteze Madona după o femeie pământească obișnuită, adeseori după iubita sa (ca și același Rafael). Pentru iconarul ortodox aceasta era cu neputință. El vedea cele reprezentate, repetăm încă o dată, cu vedere duhovnicească.

Preferința pentru realitățile pământești se transforma, nu arareori, în nesocotirea adevărului. Dedublarea conștiinței care a separat lumea pământească materială de sfera vieții religioase, a dat uneori în artă rezultate ciudate. Iată ce a reprezentat o dată Rafael: pe fondul unei frumoase biserici-rotonde are loc cununia a doi tineri, care neîndoielnic se iubesc unul pe altul. Spectatorului îi rămâne să se bucure pentru îndrăgostiți, să le dorească pentru mulți ani înțelegere și dragoste, și copii cât mai mulți... dacă nu ar fi fost semnat *Logodna Mariei*. Înseamnă că acest tânăr om frumos, reprezentat de pictor cu atâta desăvârșire, nu este altcineva decât bătrânul Iosif, Logodnicul Fecioarei? Oare poate fi răscumpărată prin cele mai înalte calități ale artei, indiferența pentru sensul sacral al evenimentului evanghelic? Și oare nu este înșelare să socotim Renașterea cea mai mare înălțare a duhului și nu cădere duhovnicească?



Rafael - *Logodna Mariei*
ulei pe pânză transferată pe lemn
(1504)



Dreptul Iosif, după un detaliu dintr-o icoană a *Întâmpinării Domnului*
(sfârșitul veacului al XIV-lea)

Icoana nu stă niciodată împotriva adevărului, însă întotdeauna îl reflectă, urmează adevărului, nu îl încalcă nici în cele mai mici amănunte. De aceea, icoanele create de iconarii ortodocși constituie nu doar simplu obiect de admirație (absolutizarea unei astfel de abordări, mai degrabă le depreciază), ci ceva mult mai mult: ele sunt sfinte odoare ale poporului.

Înaintea credincioșilor care intră în biserică, arta religioasă adevărată înlătură granițele lumii văzute. Icoanele, frescele întotdeauna au ajutat omul să depășească duhovnicește acea barieră nevăzută, care desparte lumea de jos de cea Cerească. Privind biserica din exterior, omul întotdeauna a văzut un volum arhitectural limitat, un fel de model miniatural al lumii. Dar în interiorul bisericii vederea cugetătoare a lumii devine pentru om nemărginită, pictura parcă strămută pereții și bolțile, le face imateriale, poartă văzul și cugetul omului în spațiile extramundane. Ea a dat întotdeauna posibilitatea vederii mistico-duhovnicești.

Oarecând, ereticii-iconoclaști îi învinuiau pe cinstitorii icoanelor de închinarea la idoli. Aceasta se datora nefastei neînțelegeri a însemnătății icoanei în viața Bisericii. Cinstind *chipul*, credinciosul este pătruns de evlavie nu pentru acel lemn pe care este pictată icoana, ci pentru acea

sfințenie de negrăit și nefăcută de mână, care străbate prin culorile și liniile *chipului* lucrat de mână. Lemnul poate fi distrus fizic, însă *chipul* sfințeniei întipărit pe ea, pentru fiecare credincios, este nesupus stricăciunii. Poate fi distrusă „fereastra", însă nu și Lumina care se revarsă prin ea. Credincioșii nu se închină „ferestrei", ci Luminii[2].

Însă o astfel de înțelegere este cu putință doar în cazul unei pătrunderi anume a naturii acestei Lumini, drept natură necreată, Cerească. Negând această înțelegere, este de neînchipuit și însăși cinstirea icoanei, căci ea devine cu adevărat doar un oarecare obiect material, o operă de artă, față de care atitudinea religioasă este destul de îndoielnică și mereu este gata să se transforme în închinare la idoli. Așa încât ereticii-iconoclaști, în conștiința cărora în mod evident s-a statornicit această idee – câteva secole mai târziu combătută de isihaști –, în felul lor aveau dreptate. Însă, este cu totul altceva faptul că dreptatea lor se baza pe mărginita înțelegere a naturii Dumnezeiești, a sfințeniei.

Icoana și fresca ortodoxă din Evul Mediu sunt în esență teologie și filosofie, manifestate într-o formă aparte, realizate estetic printr-un spațiu de culoare-lumină, organizat într-un mod osebit.

Iconarii din vechime erau adevărați văzători cu duhul. Ei, în nevoința ascetică de rugăciune, aveau părtășie cu lumea Cerească, pătrunzând taina ei negrăită, lumina ei, tinzând să o transpună, pe cât este cu putință, în lumea pământească. Pictorilor care au pătruns lumina lui Hristos, dintru această pricină le era caracteristică vederea aparte a adevărului: nu în categorii verbale, ci în chipuri văzute care se alcătuiau înaintea vederii lor duhovnicești. Omul modern, sunt nevoit să repet iar și iar, nu conștientizează aceasta în întregime; el nu arareori vede în icoană cele cu care este obișnuit, anume frumusețea combinațiilor cromatice, desăvârșirea compozițională, ș.a. – tot ceea ce l-a învățat arta modernă. Dar latura estetică a artei iconografice este doar expresia exterioară a frumuseții sensului nepământesc, a frumuseții adevărului dumnezeiesc.

Ideea principală învățătoare de credință, exprimată în arta religioasă ortodoxă este extramundanitatea ascetică a adevărului, unitatea sobornicească în duhul dragostei a întregului univers creștin[3], râvna duhovnicească a toată făptura către Ziditorul.

---

[2] **„Eu sunt Lumina lumii; cel ce Îmi urmează Mie nu va umbla în întuneric, ci va avea lumina vieții"** *(Ioan 8, 12)*.

[3] Pentru o înțelegere mai adâncă a „universului creștin" sunt foarte edificatoare două ziceri: „Știm unde este Ortodoxia, însă nu știm unde nu este" și „Ortodoxia este firea omului".

Limbajul icoanei nu devine înțeles de îndată minții neliniștite [tulburate]; spre a fi înțeles, trebuie atinsă o anumită măsură de rugăciune. Omului din Evul Mediu aceasta îi era simplu, el viețuia în trăirea comuniunii permanente cu Dumnezeu. Lumea contemporană orientată pragmatic, nu arareori rămâne surdă la cele pe care le grăiește icoana, la ceea ce împărtășește ea despre adevăr. „Limbajul icoanei, simbolic este de neînțeles trupului sătul, este inaccesibil inimii pline de dorința bunăstării materiale. Însă, el devine viață când se năruiește această dorință și oamenilor li se deschide adâncul de sub picioare. Atunci noi avem trebuință să simțim deasupra suferinței și necazului nostru acea liniște neclătită a sfințeniei, iar îmbucurătoarea vedere a comuniunii a toată făptura devine pâinea noastră cea de toate zilele. Noi trebuie să știm cu încredințare că fiara nu este totul în această lume, că peste împărăția ei este o altă lege a vieții, care va fi biruitoare" – scria despre sensul artei religioase filosoful Evgheni Trubețkoi[4].

Însă icoana nu doar atrage către sine sufletul aflat în căutare, ci posedă și o oarecare forță de respingere. Evgheni Trubețkoi explică aceasta astfel: „Trupul îngrășat și tremurând, care se îndulcește cu sine, înfulecă și neapărat omoară pentru a devora, tocmai acesta constituie acel lucru înspre care îngrădesc calea inelele binecuvântătoare (însemnul reprezentării sfântului în icoană)[5]. Dar aceasta nu este tot: icoanele ne pretind ca să lăsăm afară și toată deșertăciunea vieții, pentru că «grijile vieții» care trebuie lăsate deoparte întăresc, de asemenea, domnia trupului sătul. Până nu ne vom slobozi de farmecele trupului, icoana nu va vorbi cu noi. Iar atunci când va vorbi cu noi, ea ne va înștiința de marea bucurie, de sensul suprabiologic al vieții și sfârșitul împărăției fiarei".

Iconografia este mijlocul cunoașterii suprafirești, întipărirea chipurilor cerești într-un fel de amprente materiale, lăsate de către experiența înălțătoare de rugăciune. Iconografia era numită „teologie în chipuri", „cugetare în culori". Episcopul Vasile cel Mare afirma că în imaginea iconografică este mai multă putere învățătoare chiar decât în cuvântul propovăduit.

Respingând o astfel de atitudine ortodoxă față de icoană, oamenii bisericii din Apus au înclinat să vadă în arta religioasă doar o înfrumusețare a bisericii.

[4] Evgheni Trubețkoi s-a născut la Moscova în 23 septembrie 1863 – filosof religios rus; discipol și prieten al lui Soloviov; jurist și activist social; cneaz; fratele cunoscutului filosof Serghei Trubețkoi. A urmat facultatea de drept a Universității din Moscova (1885), doctor în filozofie (1897), profesor la Kiev și Moscova (1906-1918). Inițiator al editurii *Puti* (1910-1917) și ideolog al mișcării religios-filosofice al acesteia. În timpul războiului civil a luptat în rândurile armatei albe. A murit în 23 ianuarie 1920, cu puțin timp înainte de instaurarea deplină a regimului sovietic.

[5] E vorba despre cercul nimbului Sfinților.

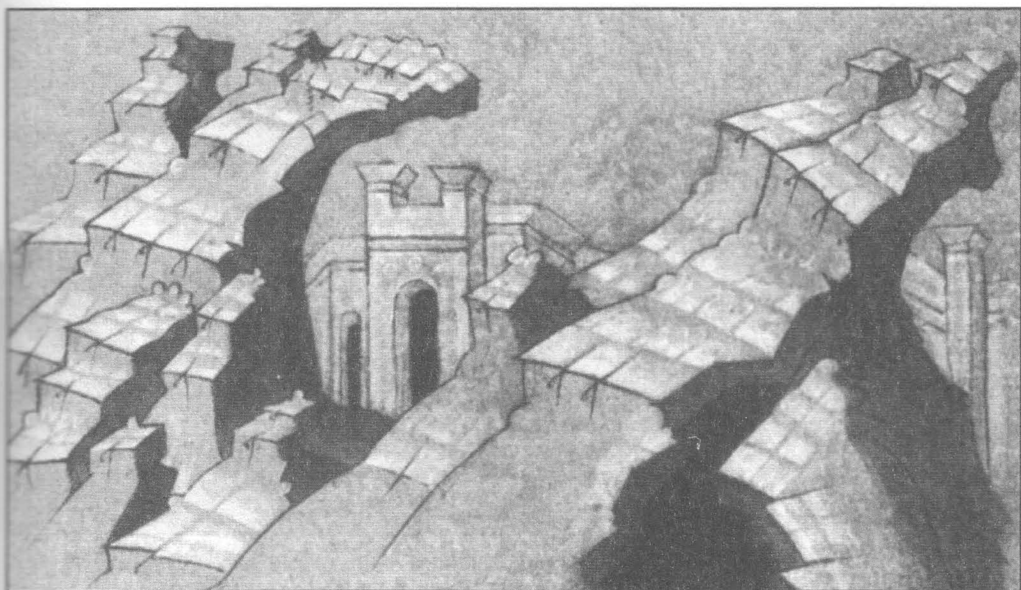
A precumpănit ideea papei Grigorie cel Mare[6] despre faptul că subiectele reprezentate din Sfânta Scriptură sunt „Biblie pentru necărturari". Însă această idee nu are decât o importanță limitată, constituie un amănunt care umbrește sensul sacral al iconografiei. În cadrul unei astfel de înțelegeri se creează posibilitatea de a situa frumusețea pământească deasupra adevărului Ceresc – lucru care nu o dată s-a și întâmplat în istoria artei, în diferite perioade. Nici arta religioasă rusă n-a ocolit această ispită, îndeosebi în vremurile noi, când s-a produs disjuncția între artă și nevoința ascetică de rugăciune.

Însă, în epoca marilor realizări, icoana rusească a slujit exprimării celui mai important mesaj învățător de credință: Dumnezeu S-a făcut om, pentru ca omul să se *asemene* lui Dumnezeu. După învățătura Sfântului Ioan Damaschin, prima icoană din lume a fost omul, creat după *chipul* și *asemănarea* lui Dumnezeu. Căderea în păcat a năruit, a stricat, a păgubit *chipul* omenesc desăvârșit, a imprimat linii deformante peste curăția lui inițială. Omul, la căderea în păcat, a pierdut harul. Prima Venire a lui Hristos a creat putința de a reface *chipul* pierdut. Țelul căii creștine constă în dobândirea *asemănării*. Icoana descoperă în mod evident acest țel, oferind *chipul* sfințeniei, al dumnezeieștii *asemănări* după har. Sarcina pictorului religios este să curețe imaginea de toate mutilările, lăsate de păcătoșenia trupului[7], să prezinte *chipul* lui Dumnezeu în curăția *chipului* Său, în curăția sfințeniei. Un astfel de *chip* nedeformat ne și arată *chipurile* din icoane (de aceea, vom spune încă o dată, icoana nu poate fi pictată după un om viu, după model, căci *chipul* sfântului pictat după omul încătușat în vălul păcatului constituie o minciună despre sfințenie, minciună de care sunt ispitiți toți pictorii laici care abordează subiecte religioase).

Toată lucrarea celor care făuresc icoane și picturi murale bisericești se supune ideii conștiinței sobornicești, ideii urmării voii Ziditorului, cufundării în această voie. Aceasta este pricina de căpătâi a anonimatului majoritar al artei Evului Mediu – pictorul nu se simțea un creator al ideii sale proprii, al adevărului său, ci doar unul care materializează adevărul suprem. Gândind „eu spun adevărul" – omul a pus accentul semantic pe adevăr, neglijând

[6] Papa Grigorie cel Mare s-a născut la Roma în 540, în familie nobilă, evlavioasă. În tinerețe se dedică activităților cetățenești și în 574 este numit pretorian de către împăratul Iustin. Moștenind o mare avere întemeiază câteva mănăstiri în Sicilia și una, a Sfântului Apostol Andrei, la Roma în casa părintească, în care se nevoiește aspru. Este hirotonit diacon în anul 577; în 585 este ales stareț, iar în 590 este ales în scaunul papal (590-604). Biserica Ortodoxă îl cinstește, prăznuind pomenirea lui în 12 martie, sub numele de Sfântul Grigorie Dialogul. Este renumit și ca scriitor și muzician (a compus muzică bisericească, a creat o școală specială *Cantus Gregorians* și a elaborat *Antifonariul*).

[7] Sau a cugetării trupești a firii căzute.



Detaliu al stâncilor și corturilor realizat de monahia Iulianai Sokolova după o icoană din veacul al XV-lea a *Învierii lui Lazăr*

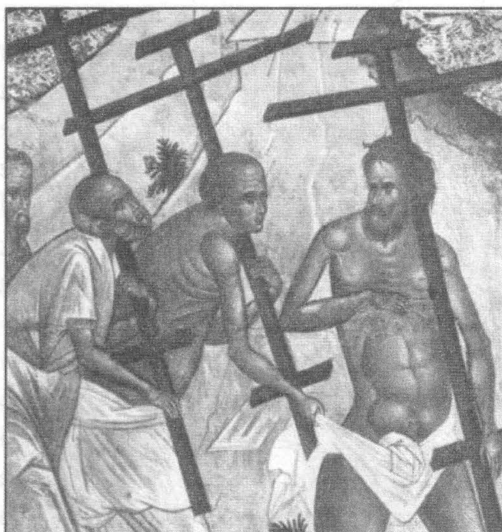
importanța propriului „eu". Lumea înconjurătoare era percepută de către om drept „minunata carte a lui Dumnezeu" (cuvintele Sfântului Grigorie Teologul[8]), pictorul însă nu este mai mult decât „cititorul" acestei cărți. Și oare este atât de important cine citește textul ei sfânt? Doar ascultătorii, pentru ei înșiși, evidențiau numele „cititorilor" celor mai iscusiți – astfel au ajuns până la noi vești despre unii dintre marii pictori.

Puterea imensă a ideii conștiinței sobornicești a devenit o cauză importantă a faptului că în Rusia Veche nu puteau fi percepute și însușite ideile Renașterii europene (și nu e vorba nicidecum despre „înapoierea" culturii ruse), idei legate de evidențierea strictă a temeiului individualist, a unei împotriviri dintre făptură și Ziditor, întemeiate pe neacceptarea învățăturii despre natura necreată a luminii taborice.

Chezășia interpretării individuale a *chipului*, însă cu exprimarea obligatorie a învățăturii bisericești, constă în crearea sobornicească a icoanei, a picturii murale, și aceasta nu presupune deloc caracterul lipsit de personalitate și șablonat al artei religioase: dovadă pentru aceasta este întreaga diversitate a capodoperelor create.

---

[8] O mărturie asemenea avem și despre Sfântul Antonie cel Mare: „Au venit unii din cei înțelepți la dreptul Antonie și au zis către dânsul: «Cum rabzi, o, Părinte, lipsit fiind de mângâierea de la citirea cea din cărți?» Și a răspuns Antonie către dânșii: «Cartea mea, o filosofilor, este firea celor văzute și deschisă îmi este oricând voiesc să citesc într-însa»" (*Proloagele*, ed. Mitropoliei Olteniei, 1991, p. 439).




Simon Cirineul duce Crucea Mântuitorului **(detaliu) și** ***Înălțarea pe Cruce a Domnului,*** **școala de la Novgorod, veacul al XV-lea**

Icoana este străină senzualității, exaltării în general și nu are ca țel trezirea emoțiilor. În icoană, spre pildă, în comparație cu pânzele pictorilor din Apus, niciodată nu se reprezintă chinurile fizice ale Sfinților, nici chiar ale lui Hristos Însuși. Emoționalitatea, naturalețea, fiziologicul reprezentărilor, negreșit îndepărtează ideea de sfințenie. Nu zadarnic, Dostoievski și-a exprimat atât de concis impresia sa asupra imaginii lui Hristos mort, a lui Holbein: „Credința poate să se piardă".

Icoana, în general, e lipsită de orice „realism" (cum s-a format această noțiune în secolul XIX), lucru ce este determinat de destinația ei de a reprezenta sfințenia în *chipuri* transfigurate, *purtătoare de lumină*.



Hans Holbein cel Tânăr - ***Trupul mort al lui Hristos în mormânt*** **ulei pe lemn (1521)**
detaliu al mâinii drepte



2

⊕ ⊕ ⊕ ⊕ MARTORII VĂZUȚI AI LUMII NEVĂZUTE ⊕ ⊕ ⊕ ⊕



⊕ *O particularitate importantă a icoanei, binecunoscută tuturor, o constituie perspectiva inversă a imaginii. Noi ne-am obișnuit cu perspectiva lineară, descoperită de către pictorii Renașterii. În cazul perspectivei lineare, după cum se știe, toate liniile converg într-un punct imaginar undeva în profunzime, în spatele planului imaginii. Esența perspectivei inverse constă în aceea că acest punct se află în fața icoanei, în aproximativ același loc în care stă omul care privește icoana. Liniile de forță ale energiei dumnezeiești ce emerg din icoană converg în sufletul credinciosului care stă în fața ei: el devine oarecum centrul creației, punctul central al sfatului [gândului lui Dumnezeu] pentru lume. Iată ideea principală spre a cărei exprimare este menită icoana* ⊕

Cugetând despre icoană, noi trebuie să subînțelegem prin aceasta nu doar pictarea propriu-zisă a icoanei, a imaginii iconografice pe suport de lemn, ci și picturile murale din biserică, căci natura picturii monumentale și a celei din icoane sunt unitare. Și sunt orientate către un unic țel.

Stând în biserică, cel care se roagă vede în jurul său întreaga lume, cerul și pământul în întrepătrunderea lor, iar centrul acestei lumi este el însuși, omul. Însă nu este vorba doar de un singur om concret – deși este inclus implicit și fiecare în parte –, ci unitatea tuturor oamenilor, soborul lor bisericesc. În aceasta constă particularitatea gândirii sobornicești, iar cel ce stăpânește această cugetare nu se separă pe sine de întreg, nu se opune pe sine comuniunii întru Dumnezeu.

Pictura murală a Bisericii Ortodoxe subliniază această idee. Schema amplasării picturilor corespundea simbolisticii arhitecturii bisericii, care constituia un simbol al întregii lumi create, a întregului univers dumnezeiesc. În pictura religioasă se exprima ierarhia Puterilor Cerești, se reprezenta biserica pământească și sfințenia ca sprijin în credință (nu întâmplător imaginile Sfinților acopereau pilonii de sprijin ai bisericii, lucru ce se poate vedea, de pildă, în *biserica Adormirii Maicii Domnului din Kremlinul Moscovei*). Și toată unitatea lumii, a Cerului și pământului, a fost orientată în biserică către om, ca și centru al creației.



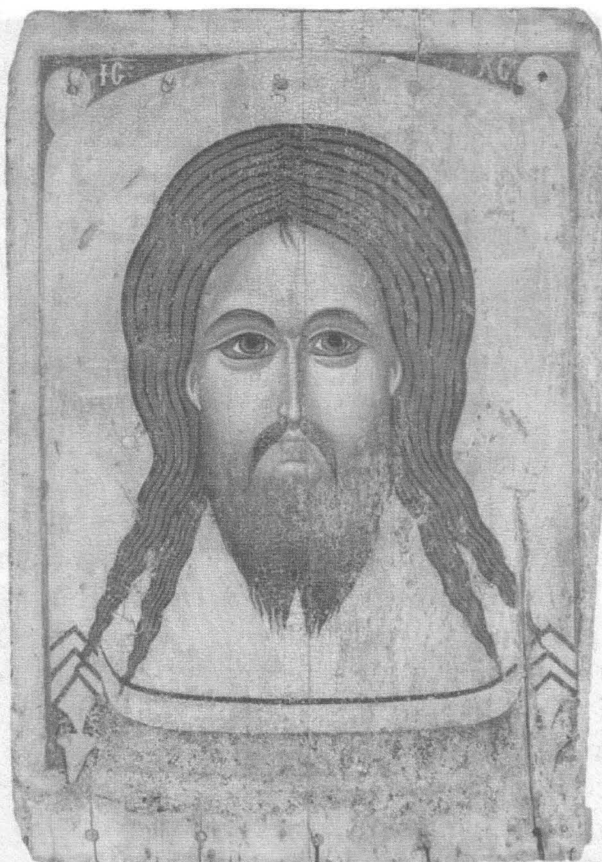
Stâlp zugrăvit în interiorul bisericii Adormirii Maicii Domnului din Kremlinul Moscovei

Nici o altă religie nu-l înalță pe om atât de sus ca și creștinismul. Dar ea și pretinde de la om preamulte, mari eforturi duhovnicești. Omul este un microcosmos integru[1]. Zidit după chipul și asemănarea lui Dumnezeu, el este menit să devină călăuză a lucrărilor lui Dumnezeu, al voii creatoare a lui Dumnezeu asupra a toată făptura. Omul este chemat ca prin sine să unească întreaga lume cu Dumnezeu.

Dar omul a trădat această menire, la căderea în păcat. Însă *sfatul*[2] despre lume nu a fost schimbat de către Ziditor. Întruparea lui Dumnezeu, Venirea

[1] Adică deplin, nefragmentat.

[2] Gândul cel dintâi al lui Dumnezeu.



Chipul nefăcut de mână al Mântuitorului
(sfârșitul veacului al XIV-lea)

lui Hristos, întruparea pământească a sfințeniei a devenit o aducere-aminte și o chemare a omului spre a urma propriei sale meniri. Și toată arta religioasă nu este altceva decât această aducere-aminte, ca impregnată într-o formă aparte. Nu întâmplător, prima icoană propriu-zisă, adică primul chip, imprimat (în sens direct) a devenit chipul nefăcut de mână al lui Hristos, amprenta chipului Său de pe pânza trimisă lui Abgar din Edesa de către Însuși Mântuitorul – așa numitul *chip al Mântuitorului nefăcut de mână*. Primele icoane făcute au fost însă icoanele Maicii Domnului, pictate de Evanghelistul Luca.

Una dintre aceste imagini o cunoaștem drept *Icoana Maicii Domnului din Vladimir* – marele odor sfânt al pământului Rusiei.

Chiar și omul cu predispoziție ateistă, dacă are puțin simț artistic trebuie să recunoască: *Maica Domnului din Vladimir* este una din capodoperele artei mondiale. Pentru credincios, în ea se concentrează neîndoielnic harul Duhului Sfânt.

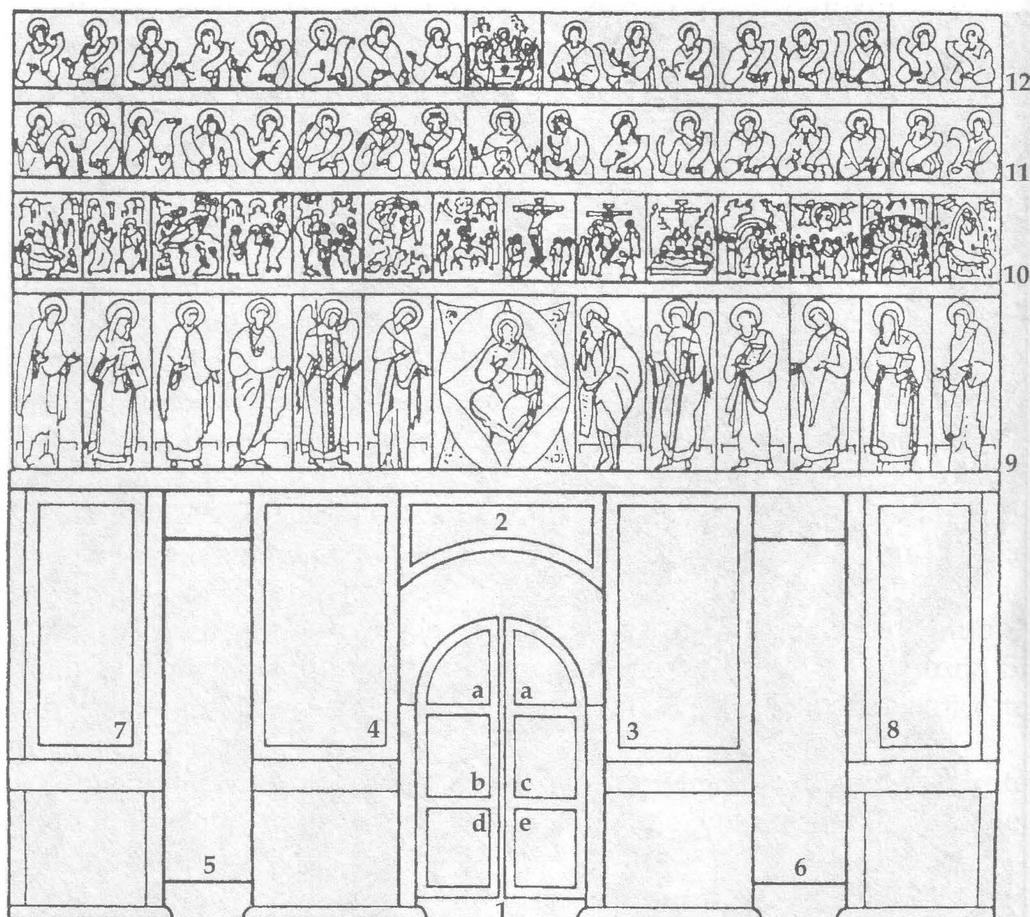
E cu putință a discuta îndelung și sofisticat despre calitățile artistice ale icoanei, e cu putință a face o analiză estetică exhaustivă – însă mai bine, pur și simplu, să privim în tăcere la chipul Ei, să încremenim sub privirea compătimitoare și îndurerată a ochilor Ei. Această privire nu este supusă cuvintelor limbii omenești, ea trebuie trăită lăuntric. Născătoarea de Dumnezeu privește la noi, pătrunzând până în adâncul sufletului. Ea ne vede pe noi și totodată întreaga lume, cu toate păcatele și necazurile, cu patimile, înălțările și căderile sale. Iar duhovnicește, Ea compătimește cu lumea, se îndurerează de necazurile ei. Dacă ați venit la Ea cu un necaz personal, veți afla în privirea Ei și îndurerarea pentru voi înșivă, o îndurerare tăcută, care alină durerea. Dar veți vedea în dragostea compătimitoare a Născătoarei de Dumnezeu și străvederea pentru necazurile tuturor oamenilor, a întregii omeniri. Veți vedea și îndurerarea Ei personală, îndurerarea Maicii, Care a prevăzut soarta pământească a Fiului Dumnezeiesc, pe Care L-a ținut în brațele Sale. Ce sunt durerea noastră și suferințele noastre față de Pătimirea de pe Cruce a lui Dumnezeu Însuși? Privind la icoană, o vedeți pe Aceea care în chip smerit, a adus jertfă pentru mântuirea lumii. Și pentru mântuirea noastră. Și pentru mântuirea ta, a fiecăruia. Și pacea va pogorî peste sufletul celui care poate să primească duhovnicește dragostea dumnezeiască.

Imaginile iconografice ale lui Hristos, ale Maicii Domnului, apărute ulterior, precum și ale altor Sfinți constituie dezvoltarea aceleiași teme, aceleiași idei supralumești.

După cum se știe altarul din biserica dumnezeiască simbolizează lumea văzută și nevăzută, înseamnă imposibilitatea cuprinderii lui Dumnezeu. În bisericile ortodoxe altarul este întotdeauna separat de credincioși printr-un perete continuu, alcătuit din icoane, numit iconostas. După iconostas, în altar, în timpul Liturghiei are loc Taina Euharistiei. Însă, va greși cel care va spune că iconostasul este o îngrădire artificială între Dumnezeu și om; că apropierea omului de lumea cerească este mai deplin exprimată de altarul descoperit, după cum vedem în bisericile catolice. Dimpotrivă, Sfinții reprezentați în icoane sunt martori văzuți ai lumii nevăzute, care-l unesc pe om cu Dumnezeu. Căci icoana este o fereastră către lumea cerească. Tocmai de aceea părintele Pavel Florenski spunea că a distruge iconostasul ar însemna să distrugi ferestrele către cele nevăzute, să înalți îngrădire între Dumnezeu și om.

Iconostasul Bisericii Ortodoxe Ruse, așa cum s-a orânduit către veacul al XV-lea, are o alcătuire compozițională simbolică. Puterea harică, a cărei vădire a devenit icoana, se răspândește în cinurile (registrele) iconostasului, într-o armonie riguroasă cu ierarhia duhovnicească a lumii zidite.





Schema iconostasului: 1 – Ușile împărătești (a – Bunavestire; b-e – Sfinții Evangheliști); 2 – Împărtășirea Apostolilor; 3 – Icoana Mântuitorului; 4 – Icoana Maicii Domnului; 5-6 – Ușile diaconești; 7-8 – Icoane ale hramului; 9 – Registrul Deisis-ului; 10 – Registrul Praznicelor; 11 – Registrul Proorocilor; 12 – Registrul Patriarhilor

Iconostasul clasic este alcătuit din cinci rânduri (registre), încununate de Cruce.

În rândul de sus, al patriarhilor, care simbolizează Biserica de la Adam la Moise, sunt icoanele patriarhilor din Vechiul Testament, simetric orientați către Preasfânta Treime ca și către centrul vieții duhovnicești.

Biserica de la Moise la Hristos este reprezentată de către rândul al doilea de sus. Proorocii Vechiului Testament care țin, ca și patriarhii, suluri cu texte corespunzătoare din Sfânta Scriptură, sunt orientați către Maica Domnului, prin Care a venit în lume Mântuitorul, a Cărui naștere au proorocit-o Proorocii.

Rândul următor este cel praznicar, cu imaginile principalelor evenimente din Istoria Sfântă, care sunt reflectate în principalele Praznice ale Bisericii Ortodoxe.

Cel mai important rând din iconostas este *Deisis-ul*, care se tâlcuiește rugăciune. Icoanele *Deisis-ului* le depășesc de obicei pe toate celelalte prin dimensiune. În centrul rândului, Mântuitorul pe tron. Înspre El, în așezare de rugăciune se pleacă Maica Domnului și Sfântul Ioan Botezătorul, apoi urmează Sfinții Arhangheli Gavriil și Mihail, Apostolii Petru și Pavel și în continuare ceilalți Sfinți. În același rând al rugăciunii sunt incluși oarecum și toți cei care, păcătoși și întru căință, stau la slujbă în biserică. Fiecare dintre noi stă întru același rând plecat către Hristos, însă mai departe, mult mai departe decât Sfinții de lângă tronul Său, și nu ca ei într-un trup luminat; fiecare stă conștientizând nevrednicia sa și doar nădăjduind la negrăita Lui dragoste pentru toată făptura.

Rândul de jos al iconostasului este local. Obligatoriu, în acest rând sunt prezente imaginile Mântuitorului și Maicii Domnului cu Pruncul. Aici se află icoana hramului bisericii (întotdeauna a doua din dreapta), și icoane cinstite local.

În iconostas sunt trei intrări (uși) prin care slujitorii trec în altar. Pe ușile laterale sunt reprezentați Arhanghelii, străjeri-păzitori ai lumii Cerești. Ușile centrale, numite Împărătești, sunt însemnate cu imagini ale Sfinților Evangheliști, care au scris Vestea cea Bună despre Hristos și prin aceasta oarecum deschizând omenirii porțile Împărăției Cerești; de asemenea, pe ușile Împărătești se reprezintă Bunavestire, care ne arată momentul de început al mântuirii omenirii, fără de care porțile Împărăției ar fi rămas închise pentru vecie.

Astfel, în iconostas se descoperă, dintr-o singură privire, toată istoria sacră a Bisericii și a unirii omului cu ea. De sus în jos este orientată puterea revelației și a mântuirii dumnezeiești. De la Cer la pământ. Astfel, în iconostas se descoperă minții și sufletului omului teologia creștinismului, eshatologia creștină.

Aceasta nu o pot înțelege cei care confundă cinstirea icoanei cu închinarea la idoli. În istoria Bisericii, după cum se știe, a fost o perioadă de prigonire a icoanelor, pe care cel de-al VII-lea Sobor Ecumenic (anul 787) a condamnat-o ca pe o erezie. Căci prin imaginile Sfinților lucrează puterea de Sus, pe când prin închinarea la idoli, omul comunică cu imboldurile drăcești. Și aceasta este foarte evident.

Însă iconoclaștii încercau să fundamenteze ideile lor și pe un alt nivel. Ei susțineau că icoana tinde să exprime fie doar natura dumnezeiască a sfințeniei (însă aceasta este cu neputință în forme simțite), fie doar firea pământească, înlumită, osebită de sfințenie, firea întrupată a lui Dumnezeu (dar aceasta este păcat și erezie), însă și una și alta din aceste afirmații

poartă întru sine neadevărul unilateralității. Răspunzând iconoclaștilor, Cuviosul Teodor Studitul a explicat că icoana nu reprezintă firea, ci Persoana, Ipostasul, care în chip nepătruns unește două firi. Natura sfințeniei, ca și natura [firea] pământescului este unică, dar persoanele care se întemeiază pe o astfel de unicitate, întotdeauna sunt concrete și diverse în manifestările lor. Cu această diversitate a acelorași manifestări se și ocupă icoana. Să negi aceasta înseamnă să negi persoana. Însă, persoana este valoarea sfântă a creștinismului.

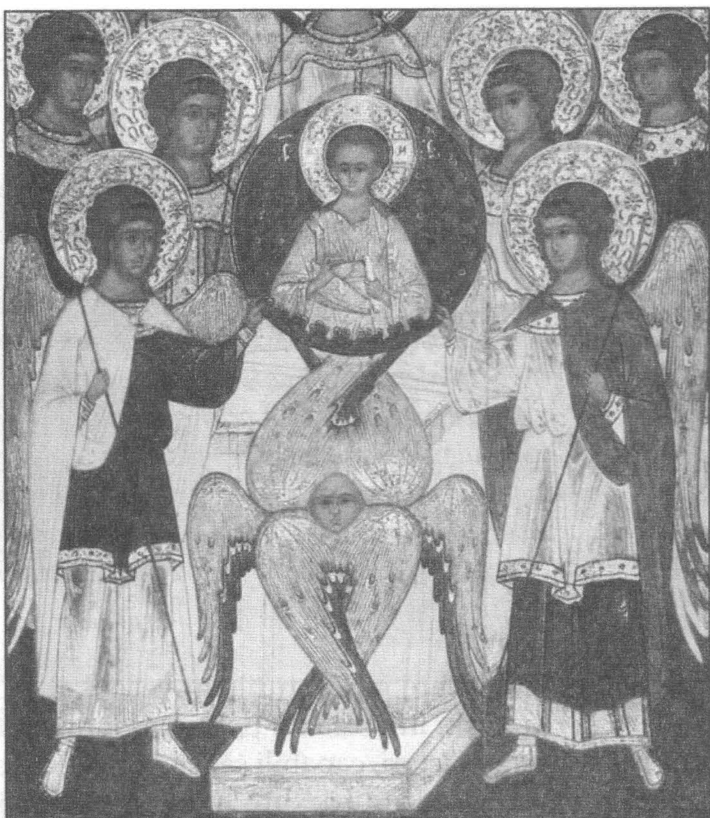
Întotdeauna în Rusia cinstirea icoanei a fost mare și neîndoielnică. Iată o mărturisire a unui călător străin: „Omul rus niciunde și nicicând nu vrea să se despartă de icoane; în călătorie, la război, el întotdeauna merge cu icoana sa. Deasupra ușilor caselor, tejghelelor, diverselor depozite, pe străzi și drumuri – pretutindeni se pun icoane. În case, în special la oamenii bogați, la capătul patului sunt puse aproape iconostase întregi".

Meșterii iconari erau cinstiți în chip osebit, dar și aveau asupră-le îndatoriri aparte. „Se cuvine ca iconarul să fie smerit, blând, evlavios, negrăitor în deșert, nepricinuitor de râs, necârtitor, neinvidios, nebețiv, nu tâlhar, nu ucigaș și cu osebire să păzească curăția sufletească și trupească cu toată luarea-aminte... Dacă însă careva dintre acei meșteri sau ucenici va începe să trăiască după rânduială nedreaptă, în beție și necurăție și în toată necuviința, atunci să se depărteze de la lucrarea icoanei și să i se poruncească să nu se atingă, și să aibă frică de cele spuse: Blestemat este cel care lucrează cele ale Domnului cu nebăgare de seamă". Această hotărâre a fost luată de Soborul Bisericii Ruse în anul 1551. Însă Soborul doar a întărit o rânduială orânduită în vremurile de mai înainte.

Căci icoana, dacă e povățuire duhovnicească și aducere-aminte despre Prototipul Ceresc, atunci cu atât mai mare este responsabilitatea celui care și-a luat asupra sa nevoința acestei îndrumări.

Nevoința ascetică și rugăciunea au însuflețit arta pictorilor bisericești, le-au dat posibilitatea să vadă cu ochii duhovnicești lumina care a devenit temeiul iconografiei. Icoana nu reprezintă imagini iluminate (expuse luminii), ci unele produse de lumină. Căci Dumnezeu Se descoperă omului în supralumescul Său purtător de lumină – fapt despre care mărturisesc nenumărate adeveriri ale Sfintei Scripturi.

Însușirea lumii Cerești de a fi purtătoare de lumină se redă în icoană prin aur, deoarece în lumea materială în mediul natural aurul nu poate fi comparat decât cu razele soarelui. În icoană, cu aur se face cerul, nimburile ca imagine a realei energii a sfințeniei, în jurul capului Sfântului. Curenții de energie duhovnicească se reprezintă prin liniile aurii numite *asist*. Explicând acest mod de exprimare, părintele Pavel Florenski se întreba



Detaliu din icoana *Soborul Sfinților Arhangheli* - școala moscovită, 1560 (pe aripile Îngerilor și pe veșmântul Pruncului Hristos se evidențiază aplicarea asistului)

dacă se poate oare reprezenta magnetul, fără a încerca a reprezenta într-un oarecare fel liniile câmpului lui de forță? Evident, este cu neputință, deoarece imaginea redă doar o bucată de fier, nimic mai mult. Exact la fel este nevoie de un mijloc special pentru a reda energiile voii lui Dumnezeu. Un astfel de mijloc și este *asist-ul*. Icoana arată în chip vădit, cum formele văzute sunt alcătuite de această energie. Exemplu este cutremurătorul chip al *Îngerului păr de aur*, care se află în Muzeul Rus din Sanct-Petersburg.

Aurul este reprezentarea în icoană a esențelor din afara lumii acesteia. În lumea materială, lumina se concretizează prin culoare. Culorile curcubeului sunt culorile componente. Paleta cromatică a icoanei este, de asemenea, expresie a unei lumi purtătoare de lumină, transfigurate de sfințenie.

Și toate în arta bisericească sunt îndreptate către un singur țel, anume că în rugăciunea în fața icoanei credinciosul trebuie să-și deschidă sufletul pentru marele adevăr: „Cine crede că trupul lui va învia în ziua Judecății, acela trebuie să-l păstreze neprihănit și curățit de toată întinăciunea și păcatul" (*Filocalia*).

3

⊕ ⊕ PERIOADA DE ÎNFLORIRE A ICONOGRAFIEI RUSE ⊕ ⊕

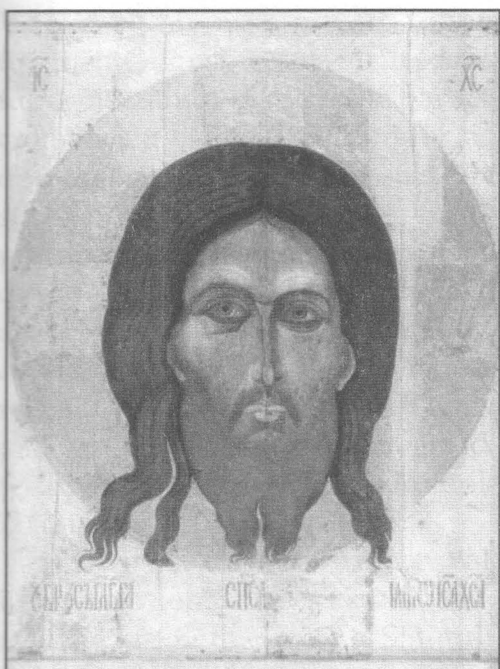


⊕ *Activitatea artistică a Cuviosului Andrei Rubliov aparține acelei ramuri în dezvoltarea artei ruse, care poartă denumirea de „Școala iconografică moscovită". Puțin probabil să fie necesar a se explica sensul acestei denumiri, mai important fiind însă să evidențiem particularitatea estetică și de concepție asupra lumii. Pe lângă aceasta, este important a se aminti încă o dată că arta religioasă rusă este unitară și evidențierea diverselor „școli" reflectă doar diferența în modul de exprimare al aceluiași adevăr, iar nu existența la fiecare dintre acestea a unei idei proprii, deosebită de a celorlalte* ⊕

Arta Rusiei moscovite își are începuturile în veacul al XIV-lea; până atunci Moscova era prea puțin importantă politic și din punct de vedere duhovnicesc, încât să atragă pictori, capabili să aibă un rol determinant în dezvoltarea concepției duhovnicești despre lume. Însă după transferul mitropolitului la Moscova (1325), aici se stabilesc meșteri de talie mare – care întru început urmau canoanele elaborate de iconarii bizantini – „de origine ruși, dar greci prin ucenicie", după cum i-a descris manuscrisul.

Acestui grup de pictori îi aparține una dintre cele mai remarcabile opere din prima jumătate a veacului al XIV-lea – chipul *Mântuitorul Ochi Mânios*, care se află în prezent în *soborul*[1] *Adormirii Maicii Domnului* din Kremlinul Moscovei. Privirea severă a Mântuitorului, care pătrunde întreaga ființă omenească nu poate fi scoasă din memoria nici unuia dintre cei care au

[1] În limba rusă, denumirea dată locașului bisericii este aceea de *sobor*, cuvânt care este traducerea grecescului *ecclesia* – ce înseamnă *adunare*. În text am folosit îndeobște numirea de *sobor* dată locașelor, deoarece ilustrează mai bine chipul și cugetul sobornicesc al Bisericii. În limba română cuvântul *biserică* se pare că are ca rădăcină *basilica*, cuvânt ce a fost asimilat în limba noastră (prin rotacizare) fie din latină – *basilica* era la romani un local de judecată, iar după anul 313, împăratul Constantin cel Mare a cedat aceste clădiri creștinilor, pentru săvârșirea cultului –, fie din greacă – *basilikai* desemnând acele încăperi care, încă din veacul I, se construiau în casele particulare, anume pentru săvârșirea slujbelor, numindu-se *împărătești* (*basilikai*). Orișicum, până în zilele noastre, în unele zone rurale din Ardeal se mai păstrează denumirea de *clejie* (derivat din grecescul *ecclesia*) pentru avutul obștesc al parohiei.



Chipul nefăcut de mână al Mântuitorului,
școala de la Novgorod, sfârșitul veacului al XIV-lea



Mântuitorul - Ochi mânios,
Moscova, mijlocul veacului al XIV-lea

văzut-o. Fără îndoială, de îndată în memorie se revigorează privirea Atotțiitorului din cupola bisericii novgorodene, pictate de Teofan Grecul (ceea ce încă o dată, mai bine decât oricare apreciere verbală, relevă esența influenței bizantine asupra meșterilor ruși din secolul al XIV-lea). La sfârșitul veacului, însuși Teofan Grecul vine în Moscova, și aici, în iconostasul din *soborul Buneivestiri* din Kremlin, pentru prima oară în arta rusă, pictează *Deisis-ul* reprezentat integral în toată înălțimea, nu doar bust, la a cărui realizare a contribuit și Andrei Rubliov dimpreună cu meșterul Prohor.

Tocmai în această perioadă în monahismul rus, experiența lucrării minții atinge plinătatea. Și aceasta, fără îndoială a influențat arta lui Teofan care a introdus în imaginile sale ideea adunării lăuntrice[2].

Tot în această perioadă se observă o nouă preocupare[3] (dar care de fapt, nu a încetat niciodată) a iconarilor pentru Chipul Născătoarei de

---

[2] Adică neîmprăștierea minții, trezvia.

[3] Aici, în limba rusă avem în text „o nouă împărtășire". „Preocuparea" este legată mai mult de lucruri, de obiecte, pe când apropierea de chipul unei persoane este „împărtășire". Fie că exprimarea din acest context aparține limbii ruse în general, fie că ea aparține numai autorului acestui articol, ea se adeverește că a fost zămislită dintru cugetarea și trăirea unității sobornicești a tuturor ipostasurilor firii omenești.



Maica Domnului de pe Don,
atribuită lui Teofan Grecul



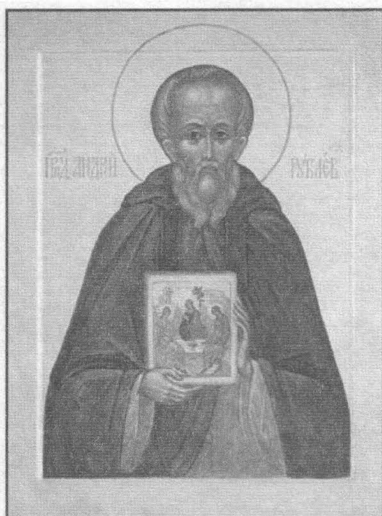
Maica Domnului din Vladimir,
atribuită lui Andrei Rubliov

Dumnezeu, și apar câteva opere mărețe care se înalță prin concepție către chipul făcător de minuni al *Maicii Domnului din Vladimir* – de la *Maica Domnului de pe Don* atribuită lui Teofan, până la *Maica Domnului din Vladimir* realizată în cercul Cuviosului Andrei. Nu avântul eroic, personal, al unui sentiment pur pământesc (așa cum vedem la pictorii Renașterii), ci cea mai adâncă smerenie, pătrunderea în înțelesul sfințitor al jertfei dumnezeiești și împărtășirea duhovnicească din ea, blândețea trăirii compătimitoare pentru om și liniștea adâncă – acestea le-au văzut și le-au exprimat pictorii-filosofi ai Vechii Rusii în chipul Maicii lui Hristos.

Andrei Rubliov, în comparație cu marele său contemporan mai în vârstă, Teofan, a întipărit și absolutizat – atât în imaginile cu Maica Domnului, cât și în alte opere ale sale – luminarea, lipsa unui dramatism sever al aspirațiilor duhovnicești. Și prin aceasta a definit cel mai important element al artei religioase moscovite. Vom repeta: Teofan se concentra pe procesul căutărilor duhovnicești, Cuviosul Andrei întipărea finalul [săvârșirea] acestora.

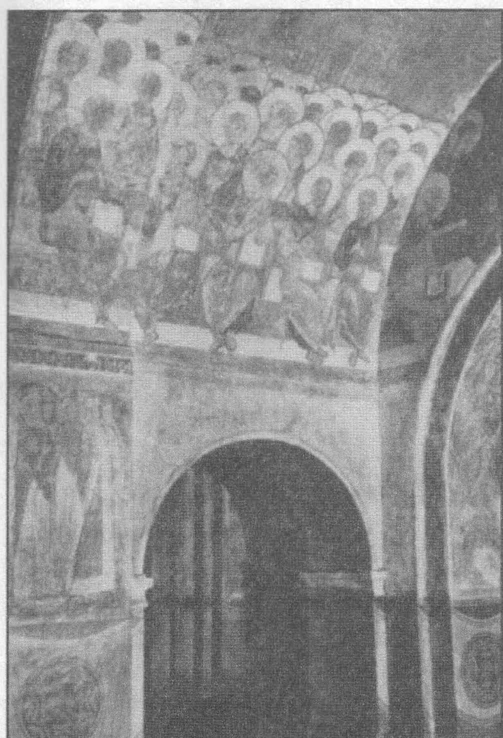
Ajutându-l pe Teofan în pictura iconostasului din Kremlin, Cuviosul Andrei, trei ani mai târziu, în 1408, repictează cu împreună-nevoitorul său, pictorul Daniil Ciornîi, *soborul Adormirii Maicii Domnului* din orașul

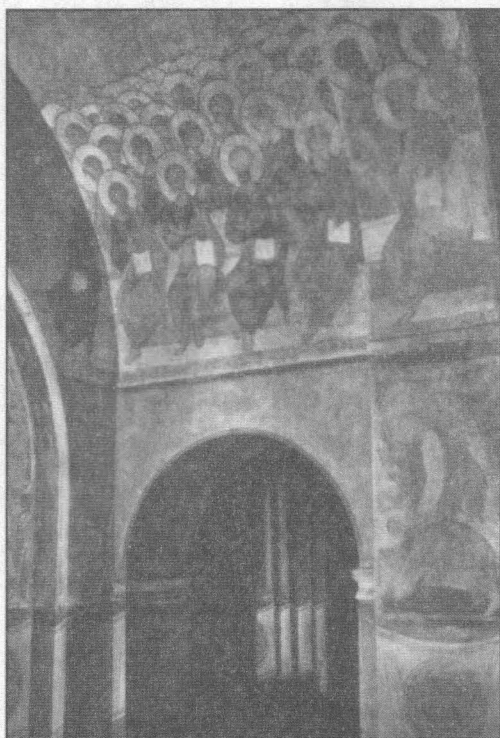
Vladimir (din acele picturi au rămas doar fragmente, dar și acestea nu în prima lor alcătuire, pierzându-se astfel din particularitatea cromatică a paletei lui Rubliov) și pictează, de asemenea, imensul iconostas care era constituit din mai mult de 80 de icoane. Atenția principală în acel iconostas o acapara *Deisis-ul*, centru al întregii compoziții duhovnicești. Icoanele *Deisis-ului* din iconostasul din Vladimir – având mai mult de trei metri în înălțime, dimensiuni pe care Rusia nu le-a mai cunoscut până atunci – confirmau măreața idee a înfățișării omului dimpreună cu Puterile Cerești, înaintea Mântuitorului lumii.



Sfântul Andrei Rubliov
(icoana canonizării - 1989)

Cuviosul Andrei a realizat și alte câteva iconostase pentru biserici: în Zvenigorod, în *mănăstirea Sfintei Treimi* a Sfântului Serghie de Radonej, în *mănăstirea Mântuitorului – Andronikov* din Moscova, unde și-a sfârșit drumul vieții și a fost înmormântat pe la anul 1430.





Interiorul bisericii Adormirii Maicii Domnului din Vladimir, zugrăvită de Andrei Rubliov și Daniil Ciornîi



Andrei Rubliov - *Sfinții Evangheliști Matei și Luca* - scena Judecății de Apoi (biserica Maicii Domnului din Vladimir)



Andrei Rubliov - *Mântuitorul Iisus Hristos* - scena Judecății de Apoi (biserica Maicii Domnului din Vladimir)



Andrei Rubliov - *Sfântul Evanghelist Matei* - scena Judecății de Apoi (biserica Maicii Domnului din Vladimir)



Andrei Rubliov - *Îngerul de lângă Sfântul Matei* - scena Judecății de Apoi (biserica Maicii Domnului din Vladimir)



Andrei Rubliov - *Împăratul și Proorocul David* (biserica Adormirii Maicii Domnului din Vladimir)



Andrei Rubliov - *Chipul Mântuitorului* - scena Judecății de Apoi (biserica Maicii Domnului din Vladimir)



Andrei Rubliov - *Cuviosul Antonie cel Mare* (biserica Adormirii Maicii Domnului din Vladimir)



Andrei Rubliov - *Cuviosul Macarie cel Mare* (biserica Adormirii Maicii Domnului din Vladimir)



Daniil Ciornîi - *Patriarhul Iacov* (biserica Adormirii Maicii Domnului din Vladimir)



Daniil Ciornîi - *Patriarhul Avraam* (biserica Adormirii Maicii Domnului din Vladimir)



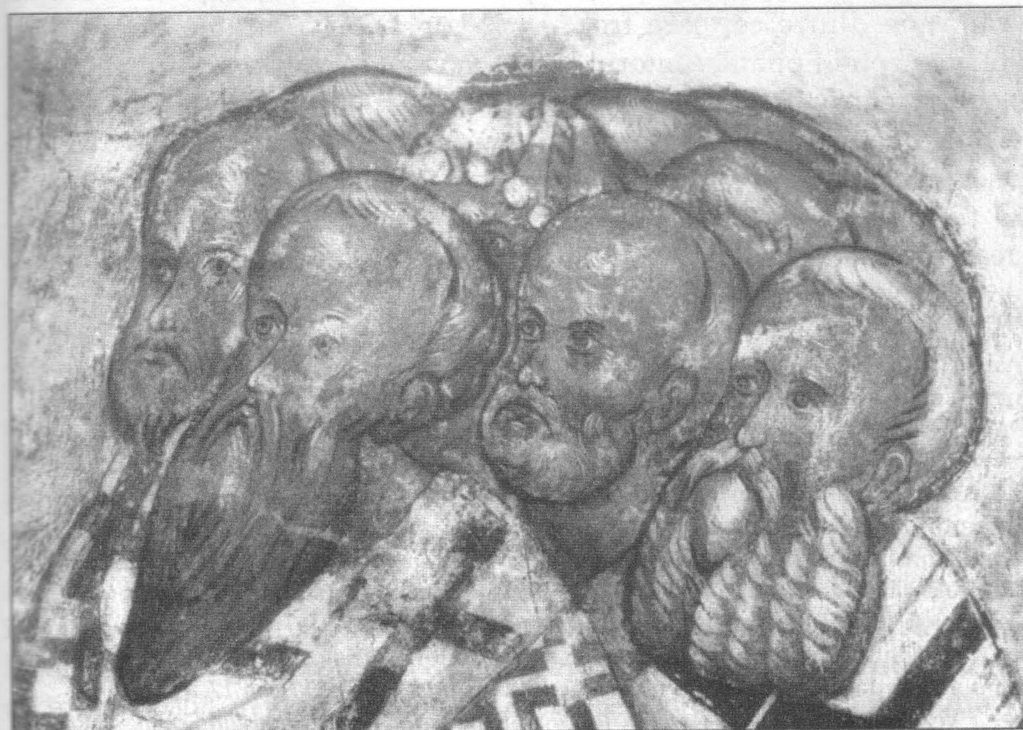
Daniil Ciornîi - *Patriarhii Iacov, Isaac și Avraam* (biserica Adormirii Maicii Domnului din Vladimir)



Andrei Rubliov - *Ceata Sfintelor Femei* - scena Judecății de Apoi (biserica Maicii Domnului din Vladimir)



Daniil Ciornîi - *Sfântul Petru călăuzește spre Rai* (biserica Adormirii Maicii Domnului din Vladimir)



Daniil Ciornîi - *Ceată a Sfinților Bărbați* (biserica Adormirii Maicii Domnului din Vladimir)

Una dintre căutările spirituale definitorii ale rușilor a fost ideea sobornicității. Filosoful religios A. S. Homiakov[4] a revelat sensul sobornicității drept unitatea[5] liberă a tuturor în dragoste pentru Dumnezeu și unii pentru alții. Conștiința sobornicească a poporului s-a constituit în cultura rusă întemeindu-se pe noțiunea de sobornicitate. Conștiința sobornicească este conștiința unității întregii zidiri, conștientizarea de către fiecare persoană a părtășiei întru această unitate. Elementul de consolidare al acestei unități este dragostea. Întreaga cultură rusă din acea perioadă a slujit singură consolidării conștiinței sobornicești.

Ideea sobornicității nu a fost elaborată de către Rusia. Sobornicitatea este, în esență, însușire a Preasfintei Treimi, este idealul propășirii duhovnicești a omenirii. Despre aceasta Însuși Hristos nu a grăit cu subînțeles, ci de-a dreptul: **„ca toți să fie una, după cum Tu, Părinte, întru Mine și Eu întru Tine, așa și aceștia în Noi să fie una"** *(Ioan 17, 21)*. Tot despre aceasta vorbea Mântuitorul și când a dat porunca îndoită a dragostei către Dumnezeu și către om *(Matei 22, 37-40)*.

Purtându-și crucea, Cuviosul Serghie s-a îndreptat în duh și cuget către sfatul Preasfintei Treimi. Pentru Rusia acelor vremuri aceasta a dobândit un sens aparte, deoarece doar conștiința sobornicească poate să reziste opresiunii ideii despărțirii și individualizării, simțământului de vrăjmășie dintre cei care trebuie să constituie unitatea poporului. Preaînțeleptul Epifanie, autorul *Vieții Cuviosului Serghie*, scria că Sfântul a închinat mănăstirea sa anume Sfintei Treimi „ca privind la Sfânta Treime să fie înfrântă frica iscată dintru urâcioasa vrajbă a lumii acesteia"[6]. Cât de însemnat și de vital este acest gând pentru zilele de astăzi!

De aceea, nu întâmplător *Troița* a constituit apogeul artei religioase ruse – creată anume în acea perioadă de către Cuviosul Andrei Rubliov, care era monah

---

[1] Alexie S. Homiakov s-a născut la 1 mai 1804 într-o familie de nobili ruși. Este cel mai de seamă reprezentant al slavofililor. Studiile le-a făcut la Moscova, devenind licențiat în matematică în anul 1822. Între 1823-1825 a fost ofițer activ într-un regiment de cavalerie. După 1825 a călătorit în Europa, zăbovind în Franța, Italia, Elveția și Austria. Peste câțiva ani îl regăsim în Rusia, la domeniile de la țară ale familiei sale, iernile petrecându-le în Moscova. Homiakov a murit de holeră la 23 septembrie 1860, iar trupul său a fost îngropat în cimitirul mănăstirii Danilov din Moscova. În fapt, el a murit din pricină că i-a îngrijit pe țăranii din Ivanovskoe care au fost cuprinși de această cumplită boală. Recent, a fost publicat în limba română un studiu al său intitulat *Biserica este una* (traducere de Elena Derevici și Lucia Mureșan, ed. Reîntregirea, Alba-Iulia, 2004).

[2] „Unitate" în sensul în care Se ruga și Mântuitorul Hristos: **„Slava pe care Tu Mi-ai dat-o, le-am dat-o lor, ca să fie una, precum Noi una suntem"** *(Ioan 17, 22)*.

[3] Vezi: *Sfântul Serghie de Radonej, Teologul Sfintei Treimi – viața Sfântului Serghie de Radonej povestită de Înțeleptul Epifanie* (traducere de Elena Dulgheru, ed. Arca Învierii, București, 2000).



în *mănăstirea Cuviosului Serghie*, și care a pictat icoana pentru *soborul Sfintei Treimi*, înălțat în locul odihnei marelui stareț. Icoana a fost pictată, după cum se spunea în acele vremuri, „întru lauda Cuviosului Serghie", adică drept laudă nevoinței lui duhovnicești și ca expresie a esenței întregii lui vieți. Icoana a fost realizată, cel mai probabil, în jurul anului 1425, deși s-au enunțat și date mai timpurii – însă pentru știința istorică diferența de câțiva ani este puțin importantă.

Icoana pictată de Cuviosul Andrei, a devenit pentru o vreme îndelungată model pentru toți iconarii, care intenționau să picteze *Troița*. La Soborul bisericesc din anul 1551 de la Moscova a fost hotărât fără ocol care este canonul de pictare al *Troiței*: „A se picta după modelele vechi, după cum pictau pictorii greci și cum a pictat Andrei Rubliov".

Desigur, cele aproape șase veacuri de existență a icoanei au deteriorat-o: nu s-a păstrat aurul fondului (aceasta trebuie luată în considerație atunci când este evaluată pictura din punct de vedere cromatic); a fost repictat lemnul, cu toate că după vechile contururi, în unele locuri este distrus stratul de culoare; au apărut crăpături. Însă, lucrul de căpătâi este că duhovnicește a ajuns până la noi, nestricăcioasă.

În legătură cu numele Cuvioșilor Serghie de Radonej și Andrei Rubliov, noi putem urmări un caracter aparte al lucrării filosofico-religioase din Rusia acelei perioade a Evului Mediu, însă nicidecum sub forma unor cugetări, conturate în cuvinte, ci sub o altă formă. Cuviosul Serghie – ca și mulți alți împreună-nevoitori – teologhisea cu fapta, afirmând idealul unității sobornicești în Rusia, iar Cuviosul Andrei teologhisea în culori. Iar pentru noi, întâi de toate este importantă tocmai reprezentarea teologică a adevărului în opera lui.

Întotdeauna, în toate icoanele Treimii, sunt reprezentați trei Îngeri Care S-au arătat, după mărturia Scripturii[7], patriarhului Avraam și soației sale Sarra, înainte-vestindu-le despre nașterea în curând a unui fiu. De obicei, în icoană acest eveniment se reprezenta în amănunțime: în afara Îngerilor, neapărat erau prezenți în imagine Avraam și Sarra (în unele icoane se reprezenta pregătirea mesei de către ei, junghierea vițelului), iar masa la care sunt așezați Îngerii-oaspeți era acoperită cu vase și bucatele pregătite. Așadar, iconarii se străduiau să reprezinte cât mai exact evenimentul descris în Scriptură.

Cuviosul Andrei își concentrează atenția asupra altui fapt, relatarea evenimentului lipsește, deși unele elemente ale povestirii sunt reprezentate în icoană. Astfel, deasupra Îngerului din stânga vedem cortul lui Avraam – ca indicație simbolică asupra faptului că acțiunea are loc în interiorul așezământului (aceasta fiind una dintre „convențiile" generale ale icoanei). Deasupra Îngerului din mijloc este un copac – stejarul Mamvri, lângă care a avut loc întâlnirea Patriarhului cu Îngerii. Mai sus de Îngerul din dreapta noi vedem o imagine convențional-simbolică a munților, ca parte a reliefului, pe fondul căruia s-a săvârșit sfântul eveniment. O astfel de

---

[7] Vezi *Facere cap. 18.*

simbolistică exterioară este specifică pentru arta religioasă. Însă, mai importantă este simbolistica duhovnicească.

Arătarea celor trei Îngeri lui Avraam este prototipul Vechiului Testament al arătării dumnezeiești în trei Ipostasuri, despre care mărturisește Noul Testament *(Matei 3, 16-17)*.Vechiul Testament îndeobște, după cum se știe, este plin de prototipuri ale Revelației Noului Testament, simboluri proorocești și înainte-vederi ale revelării adevărului pentru omenire. Să căutăm în prototip imagini concrete ale evenimentelor și ale revelațiilor Noului Testament este fără îndoială lipsit de discernământ. Însă, atât de palpabila și de înțeleasa necesitate pentru toți de a avea un oarecare suport vizual pentru mintea și imaginația noastră neputincioasă, care nu este în stare să pătrundă adevărul în toată plinătatea lui, dar care totuși tinde înspre aceasta – această necesitate impune o exprimare simbolică a Ipostasurilor Dumnezeului întreit, în formele fizice concrete ale *Troiței*. De aceea, și numai de aceea, în cei trei Îngeri reprezentați de către Cuviosul Andrei, noi vedem pe Dumnezeu Tatăl, Dumnezeu Fiul (Hristos) și Dumnezeu Duhul Sfânt.

Dumnezeu Tatăl este Îngerul care este așezat în stânga, spre care ne indică simbolul Său – casa situată deasupra Lui, deoarece crearea lumii în chip simbolic se aseamănă cu zidirea unei case. Către Dumnezeu Tatăl sunt orientați ceilalți doi Îngeri ca și către „Ziditorul tuturor celor văzute și nevăzute". Copacul de deasupra reprezentării celui de-al doilea Înger este simbolul Crucii, pe care a fost adusă jertfa pentru ispășirea păcatelor omenirii. Astfel, copacul trimite simbolic înspre Dumnezeu Fiul, Hristos, Care S-a adus pe Sine jertfă. Stânca, simbolul înălțării duhovnicești, de deasupra Îngerului din dreapta, indică înspre reprezentarea Duhului Sfânt.

Masa, în jurul căreia stau Îngerii nu este aici o masă de petrecere, ci altar pentru aducerea jertfei. De aceea, pe masă nu sunt vase, ci doar un singur potir pentru jertfă. Capul vițelului din potir este prototipul Agnețului din Noul Testament, Hristos. Prin aceasta potirul dobândește însemnătate euharistică. Tocmai potirul este prezent în Biserica Ortodoxă la Cina sfântă – împărtășirea credincioșilor cu Trupul și Sângele Domnului. În afară de aceasta, contururile interioare ale Îngerilor poziționați în lateral formează, de asemenea, cupa potirului, în care parcă este cuprins Îngerul din mijloc, prototipul lui Hristos. Îmi reînvie involuntar în memorie rugăciunea Fiului lui Dumnezeu în grădina Ghetsimani: **„Părintele Meu, de este cu putință, treacă de la Mine paharul acesta!"** *(Matei 26, 39)*.

Mișcarea mâinii Îngerului din stânga, este un gest de binecuvântare și simbolizează chemarea Fiului de a Se aduce jertfa răscumpărătoare pentru

mântuirea neamului omenesc. Plecat către Tatăl, capul Fiului, îndreptat către potir, drept gest de răspuns al binecuvântării, este semnul învoirii cu Tatăl, luarea de bună voie a jertfei asupra Sa: **„Însă nu precum voiesc Eu, ci precum Tu voiești"** *(Matei 26, 39)*. Al treilea Înger, martorul acestui act sacral de chemare la jertfă și acceptarea ei, este tăcutul Mângâietor, care mărturisește despre înălțimea duhovnicescă a ceea ce se săvârșește.

Și cum să nu ne aducem aminte încă o dată frumoasele cuvinte ale părintelui Pavel Florenski: „Dintre toate dovezile filosofice ale existenței lui Dumnezeu cel mai convingător sună tocmai acela despre care nici nu se pomenește în manuale; aproximativ el poate fi redat prin concluzia: «Este Troița lui Rubliov, prin urmare este Dumnezeu»".

Imaginile Îngerilor se înscriu într-un cerc, simbolul veșniciei. Până la Andrei Rubliov aceasta se întâlnea doar în icoanele cu formă rotundă (ceea ce este și firesc); Rubliov pentru întâia oară a unit compoziția cercului cu forma dreptunghiulară de ansamblu a icoanei. Sfântul Dionisie Areopagitul tâlcuia astfel cercul: „Mișcarea circulară înseamnă identitatea și concomitenta deținere a mijlocului și periferiei, a ceea ce conține și a ceea ce este conținut, precum și întoarcerea către el a ceea ce pornește din el".

Dacă e să ne abatem de la teologie și să coborâm la nivelul analizei compoziționale, trebuie să menționăm extraordinara plinătate semantică a alcătuirii icoanei: nici unul dintre personaje nu poate fi „scos" din unitatea de nedespărțit a întregii imagini.

Concentrarea interioară, pacea dumnezeiască – iată ce ne sugerează întâi de toate ideea și dispoziția exprimate în icoană. Spre deosebire de arta apuseană, care tinde către expresivitatea exterioară a imaginii, la pictorii ruși întotdeauna străbătea gravitarea către o altfel de percepție și reprezentare a lumii. În icoana rusă conținutul supraomenesc era redat static. Pacea viețuirii întru Dumnezeu nu poate fi exprimată printr-o mișcare agitată. Privirea duhovnicească a iconarului a fost orientată întotdeauna dinspre exterior către interior (de aceea expresia exterioară a gândului și trăirii, nu este atât de importantă pentru iconar), în frumusețea exterioară el străvede frumusețea interioară, de negrăit și de nevăzut. Frumusețea *dragostei lui Dumnezeu* – iată adevărul exprimat în icoană. Este important că imaginile Îngerilor nu sunt iluminate din afară, însă emană lumină care umple întreg spațiul, și care parcă se revarsă asupra celui ce privește icoana.

Ideile reprezentate în *Troiță* se dovedesc importante nu doar la nivel teologic, la nivelul veșnicului adevăr, ci și în existența istorică concretă a poporului, la nivel de înțelegere a problemelor timpului. Desigur, sensul

acestei mărețe imagini nu poate fi redus la o singură idee oarecare, dar este important să menționăm că Cuviosul Andrei a exprimat în forma artistică cea mai desăvârșită, ideea conștiinței sobornicești. Icoana parcă vorbește fiecăruia: „Ceea ce vi se pare constituit din părți separate, de fapt este unitar și nedespărțit". Și acest gând se statornicea apoi în conștiință la toate nivelele – de la cel existențial și politic, la cel teologic și duhovnicesc. Pictorul a exprimat îndeobște ideea unității, a slujirii jertfelnice a adevărului, iar omul rus al Evului Mediu, conștientizând menirea sa în lume, transpunea această idee în viața lui, în evenimentele concrete ale vremii, prin mijlocirea adevărurilor conștiinței sobornicești.

Troița Cuviosului Andrei Rubliov a exprimat un concept deosebit pentru conștiința poporului rus – „Sfânta Rusie". Gândirea rusă a fost legată dintru început de această noțiune și ascunde în spatele ei ceva mai important decât concepția de naționalism, de geografic ori de etnic. După cum a menționat S. S. Averințev, „«Sfânta Rusie» este o categorie aproape universală... Ar fi fost insuportabil de plat a fi înțeleasă aceasta drept o expresie a maniei grandorii tribale; în aceasta și constă faptul că, în esență, aici nu este vorba despre nimic tribal. «Sfânta Rusie» nu are caractere locale. Ea are doar două caractere: cel dintâi, de a fi într-un oarecare sens lumea întreagă, care cuprinde chiar și Raiul; iar cel de al doilea, de a fi o lume sub însemnul credinței adevărate".

Avem în față una dintre manifestările ideii conștiinței sobornicești, același gând despre unitatea tuturor cu lumea întreagă. Adică, nimic altceva decât manifestarea gândului înfrățirii, iubirii întregii omeniri, care are drept izvor dragostea lui Dumnezeu.

Însă, în viața concretă a poporului rus, concepția „Rusiei Sfinte" l-a ajutat să recâștige sentimentul uniunii tuturor națiunilor și conștiința necesității jertfei în numele acestei unități[8].

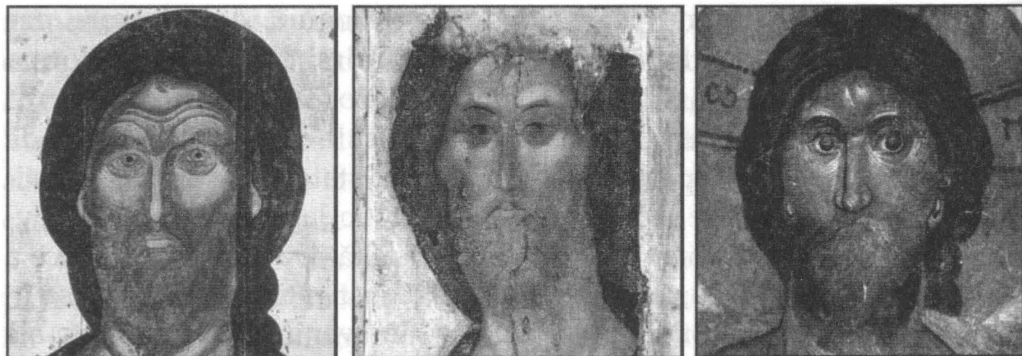
Pe ideea Preasfintei Treimi s-a educat gândirea națională rusă[9].

Icoana *Troița* este recunoscută, de obicei, drept cea mai desăvârșită operă a Cuviosului Andrei Rubliov, însă mă îndoiesc că are sens să ierarhizăm cele create de către el, mai cu folos fiind să recunoaștem caracterul lor nedistinctiv principial în ce privește gradul de exprimare a plinătății adevărului.

---

[8] Acest lucru se reflectă și în misionarismul făcut de Biserica Rusă, atât în Apus, cât și în Răsărit.

[9] Este de remarcat aici noblețea poziției lui Dunaev, care foarte delicat deschide o direcție, o orientare dreaptă în inimile unor cititori și ascultători care poate ar fi fost înclinați spre oarecare accente naționaliste ce ar putea știrbi cugetul sobornicesc.



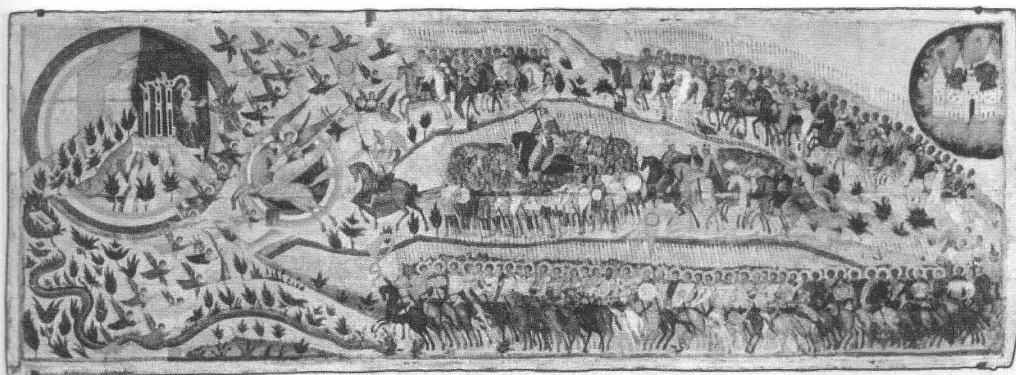
Detalii ale chipului Mântuitorului din icoanele: *Ochi mânios*, *Deisis*-ul de la Zvenigorod (Andrei Rubliov) și *Atotțiitorul* de la Novgorod (Teofan Grecul)

Îndeosebi sunt cunoscute dintre operele Cuviosului trei icoane ale iconostasului din Zvenigorod, care au ajuns până în zilele noastre cu multe pierderi: *Mântuitorul, Arhanghelul Mihail* și *Apostolul Pavel* (care se află în prezent în Galeria Tretiakov). Îndeosebi uimește icoana Mântuitorului, care diferă atât de evident de toate imaginile precedente ale lui Hristos: *Atotțiitorul* lui Teofan și *Mântuitorul Ochi Mânios*. Hristos, pictat de către Rubliov, nu mai



Arhanghelul Mihail, Mântuitorul Hristos și Apostolul Pavel (din *Deisis*-ul de la Zvenigorod realizat de Rubliov)

are acea asprime în privire – aici omului îi este atrasă atenția de către atotștiința dragostei, de încrederea în eforturile sale duhovnicești. Avem același sentiment comparând imaginile Apostolului Pavel realizat de către Teofan și cel realizat de către Andrei Rubliov, precum și a altor imagini. În locul sfințeniei care mustră duhovnicește se substituie sfințenia blândeții a-toate-orânduitoare (neputința limbii omenești în a exprima însușirile lumii cerești, impune să se folosească în raport cu acestea noțiuni pământești limitate).



Icoană a Bisericii luptătoare, având-l în frunte pe Arhanghelul Mihail (zugrăvită pe la anii 1550, dimensiunea icoanei e de 144x396 cm)

Cercului iconografic al lui Andrei Rubliov îi aparține una dintre capodoperele artei ruse vechi: icoana *Arhanghelul Mihail* din *soborul Sfinților Arhangheli din Kremlinul Moscovei*; pentru a dovedi asemănarea este îndestul să o comparăm cu chipul Arhanghelului de la Zvenigorod. Reprezentarea Arhistrategului oștii cerești a avut o importanță deosebită pentru omul rus din veacurile XIV și XV. Vremuri de luptă, epocă a bătăliilor pentru pământul Rusiei – acestea pretindeau adevărata conștientizare a luptei. Doar nu arareori i s-a atribuit țăranului o ne-împotrivire habotnică – fapt ce constituie o simplificare a problemei. Ne-împotrivirea constituie în creștinism idealul smereniei personale, însă necesitatea unei nevoințe supreme – celei de a-ți pune viața pentru aproapele în numele dragostei pentru el[10] *(Ioan 15, 13)* – pretindea jertfire în lupta cu asuprirea. Nu întâmplător Cuviosul Serghie a trimis în oastea lui Dimitrie Donskoi, înainte de bătălia de la Kulikovo, pe doi călugări schimnici Peresvet și Osliabia[11], care au căzut în acea luptă.

Pentru oștirile pământești din Rusia, idealul ceresc a fost Arhanghelul Mihail. În lupta cerească cu cetele căzute, Arhistrategul, care era inferior ca putere și desăvârșire, l-a răpus pe satana înălțat întru mândrie – și prin aceasta a întărit pentru totdeauna adevărul, lucru care pentru oamenii ruși a fost exprimat cu exactitate de către cneazul Alexandru Nevski: „Dumnezeu nu stă în putere, ci întru adevăr". Tocmai acest adevăr era exprimat de către iconarii ruși, care pictau chipul Arhanghelului. În vremurile grele, acest adevăr hrănește credința și nădejdea omului.

---

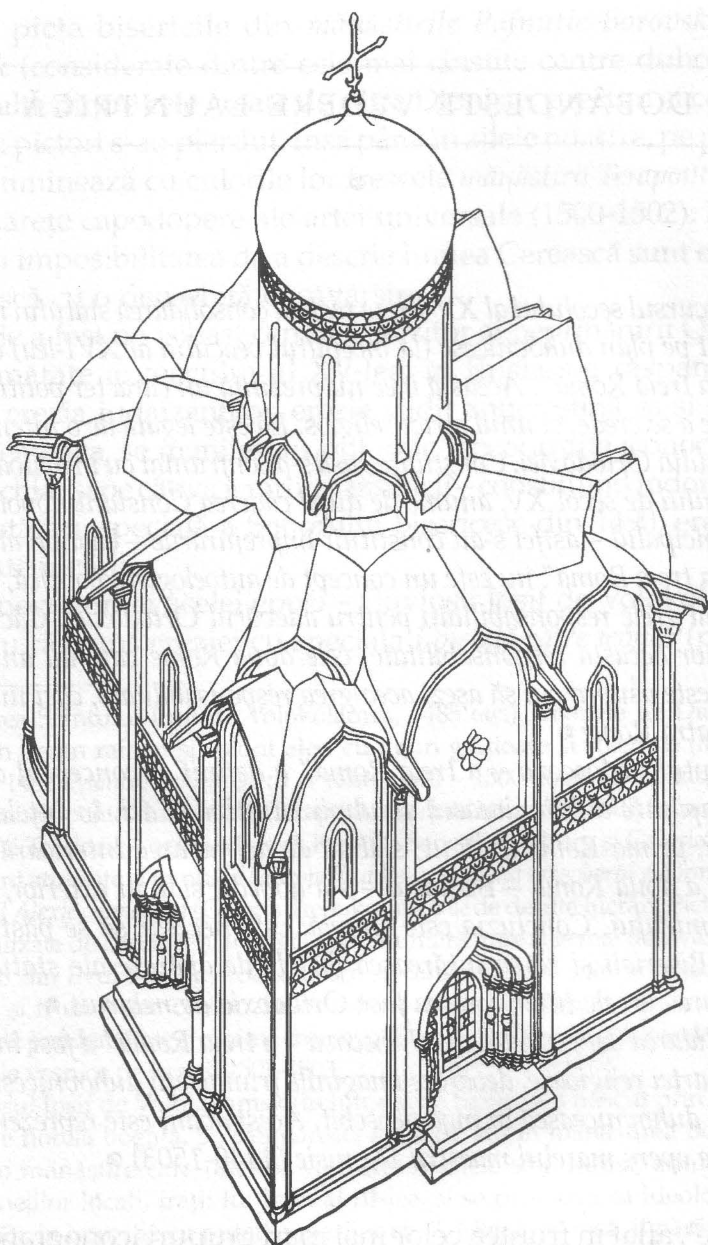
[10] **„Aceasta este porunca Mea: să vă iubiți unul pe altul, precum v-am iubit Eu. Mai mare dragoste decât aceasta nimeni nu are, ca sufletul lui să și-l pună pentru prietenii săi"** *(Ioan 15, 12-13)*.

[11] Numele lor de călugărie erau Alexandru și Andrei.



Sfântul Lavru, **după cum este zugrăvit de către Cuviosul Andrei Rubliov în biserica Adormirii Maicii Domnului din Gorodok**

Epoca înfloririi iconografiei ruse a coincis (și nu întâmplător) cu un nou urcuș al arhitecturii bisericești. Grupul de biserici, construite la începutul secolului al XV-lea și întrunite sub denumirea de „arhitectura moscovită timpurie", a adus până în zilele noastre imaginea despre urcușul duhovnicesc pe care l-a trăit Rusia acelor vremuri. Nu toate dintre ele s-au păstrat, dar printre cele mai remarcabile pot fi enumerate: *soborul Sfintei Treimi* de deasupra moaștelor Cuviosului Serghie, două biserici din Zvenigorod (*soborul Nașterii Maicii Domnului* din *mănăstirea Cuviosului Sava Storojevski* și



Biserica Adormirii Maicii Domnului din Gorodok
(planul arhitectural primar - reconstituire de P. I. Maximova)

soborul Adormirii Maicii Domnului din Gorodok), *soborul Schimbării la Față a Mântuitorului* din mănăstirea Andronikov, unde se odihnește Cuviosul Andrei Rubliov. Ele întruchipează pentru om, chemarea întipărită în piatră, de a-și înălța mintea, de a-și îndrepta privirea duhovnicească către desăvârșirea cerească.

4

⊕ ⊕ ⊕ ⊕ ⊕ DOBÂNDEȘTE VEDERE LĂUNTRICĂ ⊕ ⊕ ⊕ ⊕ ⊕



⊕ *Pe parcursul secolului al XV-lea se realiza consolidarea statului rus, fenomen care a generat pe plan duhovnicesc (la începutul veacului al XVI-lea) conceptul de „Moscova – a treia Romă". Această idee nu prezintă un caracter politic, după cum se obișnuiește a se crede, ci unul strict religios. Ea este legată de o intensă reflectare asupra destinului Ortodoxiei. Conștiința rusă s-a confruntat cu următoarea realitate: Rusia sfârșitului de secol XV, anume de după căderea Constantinopolului (1453), a devenit principalul – astfel s-au constituit împrejurările – bastion al Ortodoxiei. „Moscova – a treia Romă" nu este un concept de autoelogiere politică, ci constituie ideea celei mai grele responsabilități pentru adevărul Ortodoxiei. Căci cei care au purtat anterior această responsabilitate, cele două Rome care au anticipat-o, au căzut. Și nu este asupra cui să așezi acea grea responsabilitate, căci nu-i este dat a fi celei de a patra Rome* ⊕

⊕ *Conceptul „Moscova – a treia Romă" a definit și conceptul de apărare a Ortodoxiei, apărare duhovnicească și administrativă. Căci, în înțelegerea cugetătorilor ruși, prima Romă a căzut, slăbită de depravarea interioară, depărtarea de la adevăr; a doua Romă – Bizanțul – s-a dovedit slab în exterior, a căzut sub atacurile inamicului. Concluzia este simplă: este necesar să se păstreze curăția interioară a Bisericii și să se întărească forțele de apărare ale statului. Unirea celor exterioare cu cele interioare va face Ortodoxia de nebiruit* ⊕

⊕ *Consolidarea conceptului de „Moscova – a treia Romă" a fost însoțită de un nou avânt al artei religioase, deoarece imaginile frumuseții duhovnicești contribuie la fortificarea duhovnicească în mod deosebit. Acest avânt este reprezentat, întâi de toate, de către opera marelui maestru Dionisie (1440-1503)* ⊕

Dionisie[1], aflat în fruntea celor mai mari grupuri iconografice, executa cele mai de cinste și importante lucrări ale vremii sale: picta noul iconostas și realiza pictura murală în *soborul Adormirii Maicii Domnului* din Kremlinul

[1] Meșterul Dionisie s-a născut în jurul anului 1440. A lucrat icoană și frescă în special în Moscova și în mănăstirile din Rusia Centrală. Majoritatea lucrărilor realizate împreună cu alți pictori sunt cunoscute doar după cronici (frescele *soborului Adormirii din mănăstirea Pafnutiev-Borovsk* între anii 1467-1476; icoanele pentru iconostasul soborului Adormirii Maicii Domnului din Kremlin, 1481; icoanele și frescele *soborului Adormirii Maicii Domnului*

Moscovei, picta bisericile din *mănăstirile Pafnutie-Borovski* și *Iosif de Volokolamsk* (considerate dintre cele mai cinstite centre duhovnicești ale Rusiei). Multe dintre cele create de către Dionisie, precum și cele realizate de către alți pictori s-au pierdut. Însă până în zilele noastre, pe pământurile Vologdei, luminează cu culorile lor frescele *mănăstirii Terapont*, una dintre cele mai mărețe capodopere ale artei universale (1500-1502). Frumusețea sfințeniei și imposibilitatea de a descrie lumea Cerească sunt exprimate în această frescă cu o deosebită desăvârșire.

Dionisie a fost un isihast convins, păzitor al neprihănirii Ortodoxiei. În a doua jumătate a veacului al XV-lea, în Rusia s-a răspândit dinspre Novgorod erezia iudaizanților, erezie vădit anticreștină ca și orientare, în care, de asemenea, se manifestau puternic începuturile iconoclaste. Erezia i-a cuprins chiar și pe câțiva ierarhi ai Bisericii – constituind îndoită primejdie. Printr-o hotărâre specială a Soborului bisericesc din 1490, ereticii au fost supuși anatemizării.

Marii nevoitori ai acelei epoci – Cuvioșii Iosif de Volokolamsk[2] și Nil Sorski[3] – au răspuns ereziei cu speciala *Epistolă către iconar* (pe lângă alte

---

din mănăstirea Sfântului Iosif de Volokolamsk, 1485 etc.). Icoanele lui Dionisie se caracterizează prin desen rafinat și colorit ales, cu figuri grațioase și solemne (*Maica Domnului Hodighitria* – 1482, *Mântuitorul în slavă* și *Răstignirea* – 1500, toate trei afându-se în Galeria Tretiakov; icoanele pentru mănăstirea Terapont, realizate între 1500-1502, împreună cu ucenicii săi Vladimir și Teodosie – azi în Muzeul Rus din Sanct Petersburg și Galeria Tretiakov). Lui Dionisie îi sunt atribuite și icoanele *Mitropolitul Petru cu viața sa* (*soborul Adormirii din Kremlin*) și *Mitropolitul Alexie cu viața sa* (Galeria Tretiakov) și o serie de alte lucrări. Picturile mănăstirii Terapont, realizate de Dionisie și ucenicii săi se numără între cele mai desăvârșite modele ale frescei rusești din Evul Mediu. Aceste fresce se caracterizează prin unitatea cu elementele arhitecturale și frumusețea compozițiilor subordonate suprafețelor plane ale zidurilor, cu figuri lipsite de ponderalitate și o gamă cromatică în care predomină culorile deschise. Dionisie a trecut la cele veșnice pe la anii 1502-1503.

[2] Cuviosul Iosif de Volokolamsk (în lume Ivan Savin) s-a născut prin anii 1439-1440, într-o familie nobilă bogată. Se călugărește la 20 de ani în mănăstirea Borovsk. În 1479 întemeiază o mănăstire care ulterior va purta numele său. Inițial, atitudinea sa a fost favorabilă cnejilor locali, frații lui Ivan al III-lea, și se promova ca ideolog al feudalilor creștini și laici, în opoziție cu puterea marilor cneji. Mai apoi, însă, îi părăsește pe aceștia și susține puterea marilor cneji. În cele din urmă, mănăstirea Volokolamsk trece sub patronajul marelui cneaz moscovit Vasilie al III-lea. În cadrul Soborului bisericesc din 1503, Cuviosul Iosif și susținătorii săi obțin respingerea proiectului de lichidare a posesiei de pământuri de către mănăstiri, înaintat de către Sfântul Nil Sorski și ucenicii săi. În acea perioadă Cuviosul Iosif a făcut să propășească ideea originii dumnezeiești a puterii cnejilor, ceea ce a întărit pozițiile ideologice ale autocrației ruse. Sfântul Iosif de Volokolamsk a trecut la cele veșnice în 9 septembrie 1515.

[3] Sfântul Nil Sorski (în lume Nikolai Maikov) s-a născut pe la anul 1433. A fost tuns monah în mănăstirea Kiril-Belozersk, apoi a călătorit în Răsăritul creștin. A fost în

lucrări, care nu se referă la subiectul nostru), al cărei destinatar era, după toate probabilitățile, Dionisie. Însă *Epistola către iconar* s-a scris mai degrabă la cererea lui Dionisie – „pentru zidirea ucenicilor și îndeobște a iconarilor ruși". Model pentru iconari, *Epistola* menționează lucrările cuviosului Andrei Rubliov și ale lui Daniil Ciornîi[4], care „niciodată nu au lucrat cele pământești, ci mereu își înălțau mintea și cugetul către lumina dumnezeiască nematerialnică". *Epistola* se înalță vădit către învățătura isihastă despre energiile dumnezeiești. Având o conștiință sobornicească de netăgăduit, autorii *Epistolei* nu evidențiază iconografia drept un domeniu deosebit al activității omenești, ci o leagă ontologic de toată rânduiala învățăturii ortodoxe, mărturisite prin icoană, prezentând astfel însemnătate pentru zidirea duhovnicească.

Totodată *Epistola* atrage atenția asupra faptului că icoana constituie *imaginea personală* a lui Hristos, a Maicii Domnului sau a Sfinților nevoitori, de aceea ea trebuie să se fundamenteze pe veridicitatea istorică a imaginii. Aceasta însă trebuie să se subordoneze înțelesului dumnezeiesc al icoanei, iar înclinarea către formele pământești este de neîngăduit. Importantă este îndrumarea dată către iconar: „Închide ochii, spre a nu vedea cele văzute, și vezi cu vedere lăuntrică cele viitoare".

În frescele din *soborul Nașterii Maicii Domnului* din *Mănăstirea Terapont*, Dionisie și cei dimpreună cu el au conferit o întruchipare desăvârșită tuturor cerințelor învățăturii isihaste asupra artei duhovnicești. Aici s-au răsfrânt și disputele asupra ereziilor iudaizanților: este clar exprimată ideea firii dumnezeiești a lui Hristos, deosebit proslăvită Născătoarea de Dumnezeu și Sfinții nevoitori, este subliniată importanța Sinoadelor Ecumenice ale Bisericii – toate [Sinoadele] fiind reprezentate în registrul de jos al picturilor – drept acel sprijin pe care se fundamentează toată învățătura Bisericii.

Constantinopol și în Athos, unde a cunoscut nemijlocit isihasmul și a studiat scrierile patristice. Întors în Rusia, întemeiază un așezământ în apropierea mănăstirii Kiril-Belozersk, pe râul Sora, unde se stabilește dimpreună cu ucenicii săi. În scrierile sale dezvoltă ideile isihasmului, care necesită concentrarea credinciosului asupra lumii interioare, asupra trăirii personale a credinței ca unire nemijlocită a credinciosului cu Dumnezeu. A pledat pentru reforma monahismului. În raport cu ereticii era împotriva violențelor și a prigoanelor. A trecut la cele veșnice în anul 1508. Prăznuirea sa se săvârșește în Biserica noastră în 7 mai.

[4] Daniil Ciornîi, acest minunat călugăr-iconar a fost viețuitor al mănăstirii Andronikov din Moscova. Se pare că Daniil a viețuit aici între 1360-1404, călugărindu-se de timpuriu și numărându-se între ucenicii întemeietorului acestui locaș. A fost împreună-nevoitor cu Andrei Rubliov și tot dimpreună au pictat în 1408 soborul Maicii Domnului din Vladimir. Între anii 1423-1424 au împodobit cu fresce soborul Sfintei Treimi din mănăstirea Sfântului Serghie de Radonej, iar între 1425-1428 au pictat soborul Mântuitorului din Mănăstirea Andronikov. A trecut la cele veșnice pe la anul 1430.

Dionisie - *Maica Domnului cu Pruncul și Dreptul Iosif* (biserica Nașterii Maicii Domnului din Mănăstirea Terapont)

Dionisie - *Roman Melodul la amvonul bisericii* (biserica Nașterii Maicii Domnului din Mănăstirea Terapont)



Dionisie - *Călătoria Magilor spre Betleem* (biserica Nașterii Maicii Domnului din Mănăstirea Terapont)



Dionisie - *Magii aduc daruri Pruncului Hristos* (biserica Nașterii Maicii Domnului din Mănăstirea Terapont)



Dionisie - *Preacinstirea Născătoarei de Dumnezeu* (biserica Nașterii Maicii Domnului din Mănăstirea Terapont)

Dionisie - *De tine se bucură toată făptura...* (biserica Nașterii Maicii Domnului din Mănăstirea Terapont)



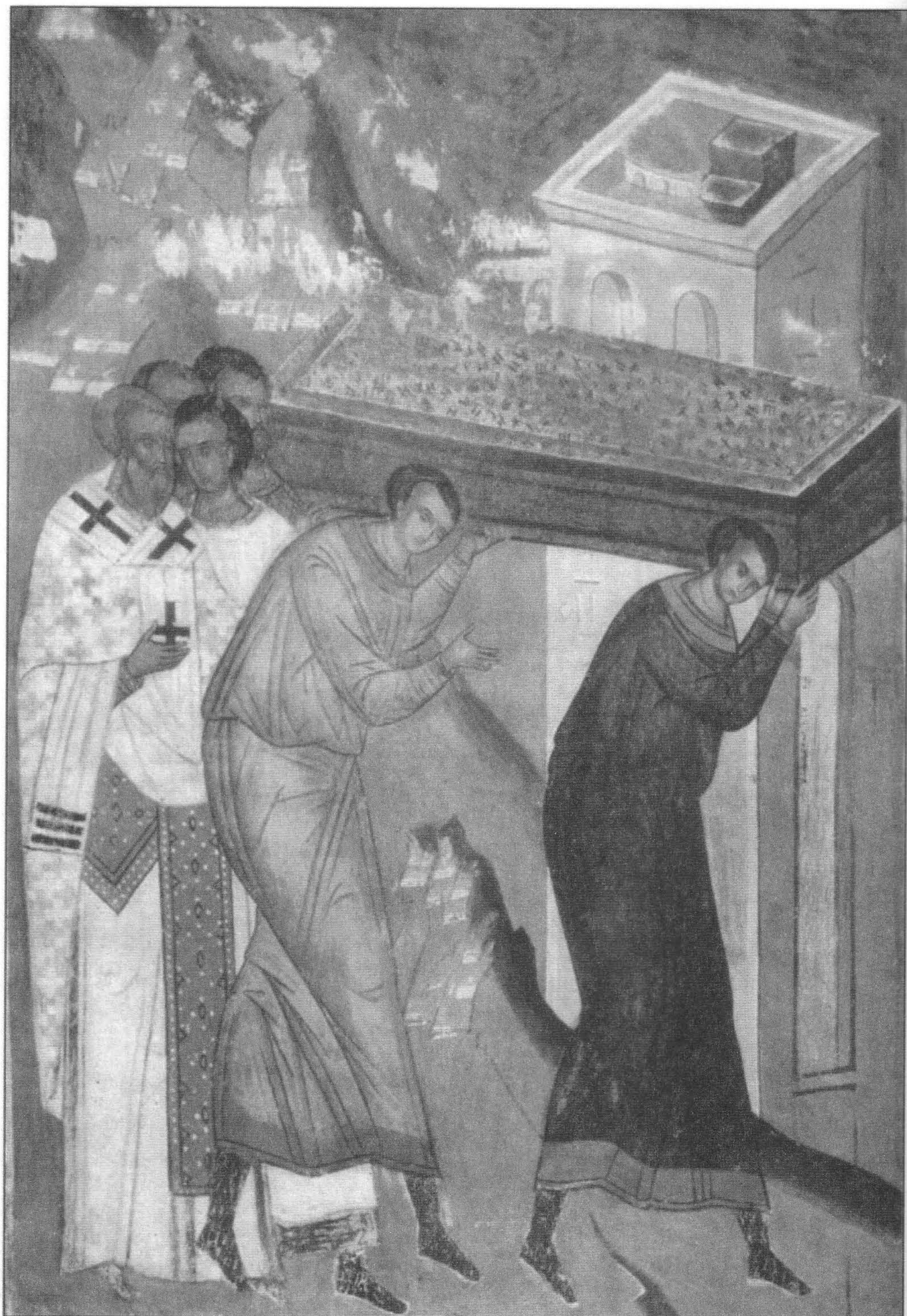
Dionisie - *Nunta din Cana Galileii* (biserica Nașterii Maicii Domnului din Mănăstirea Terapont)



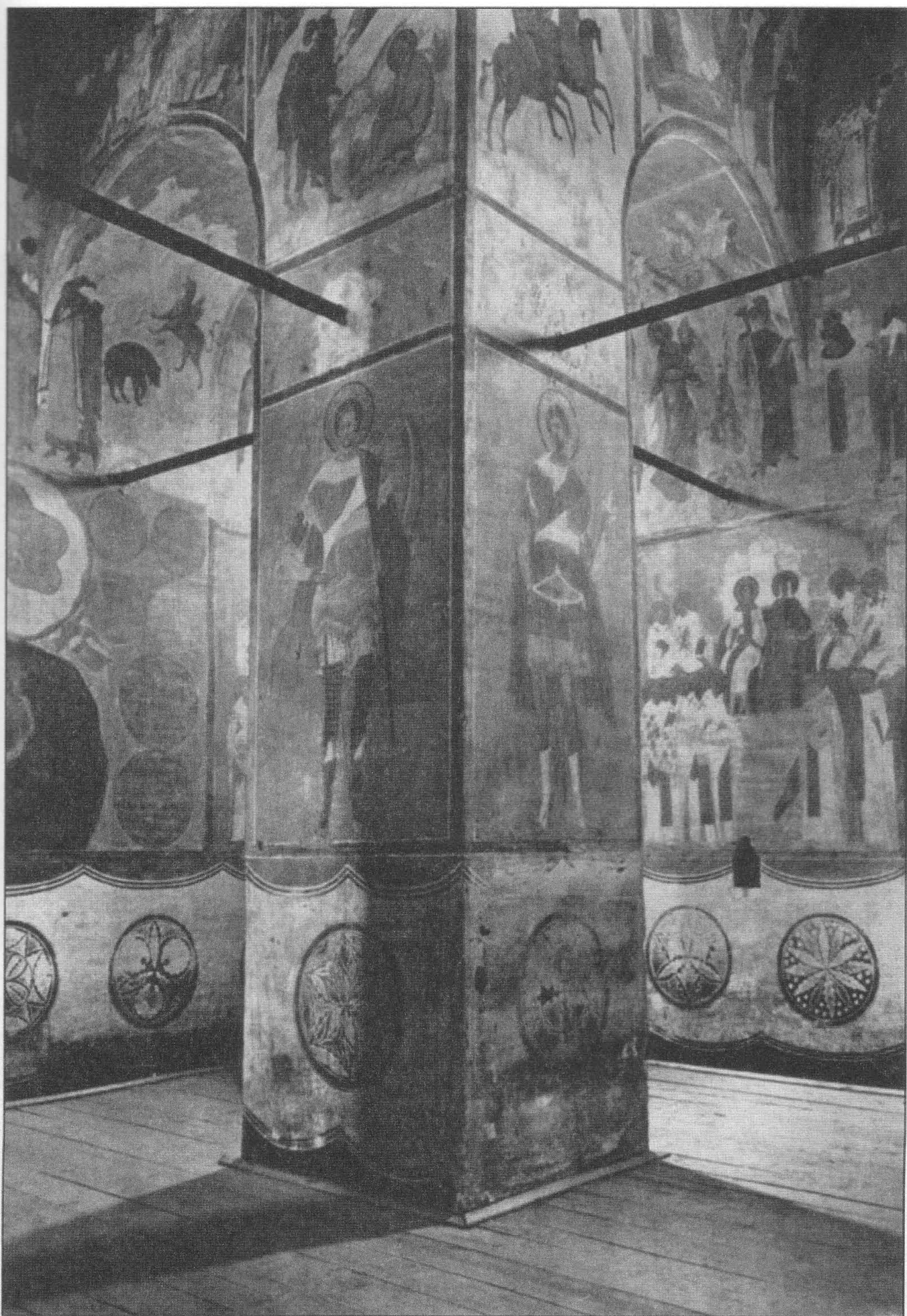
Dionisie - *Pilda celui venit fără haină de nuntă* (biserica Nașterii Maicii Domnului din Mănăstirea Terapont)



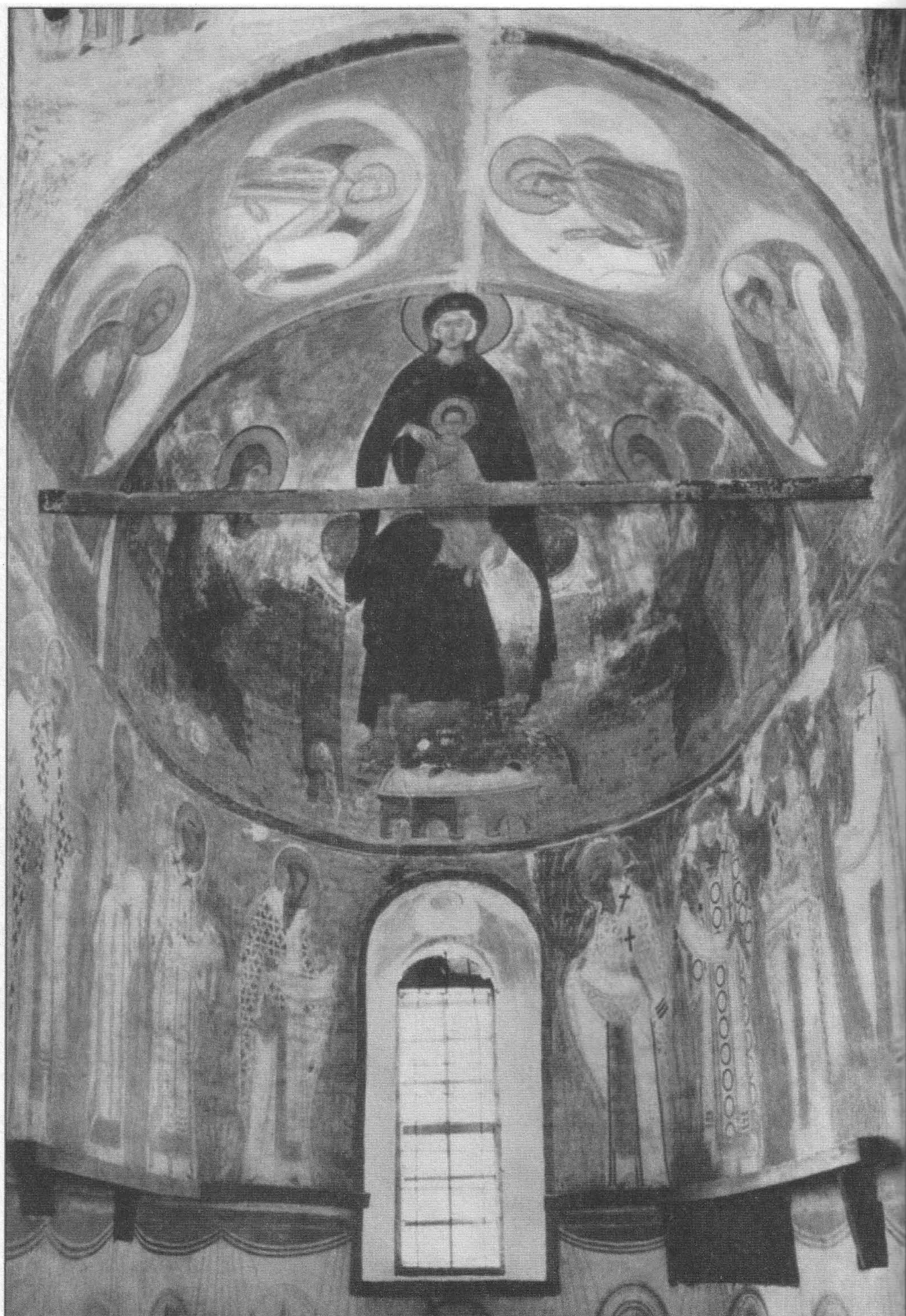
Dionisie - *Deisis-ul din scena Judecății de Apoi* (biserica Nașterii Maicii Domnului din Mănăstirea Terapont)



Dionisie - *Procesiune cu sfinte moaște* (biserica Nașterii Maicii Domnului din Mănăstirea Terapont)



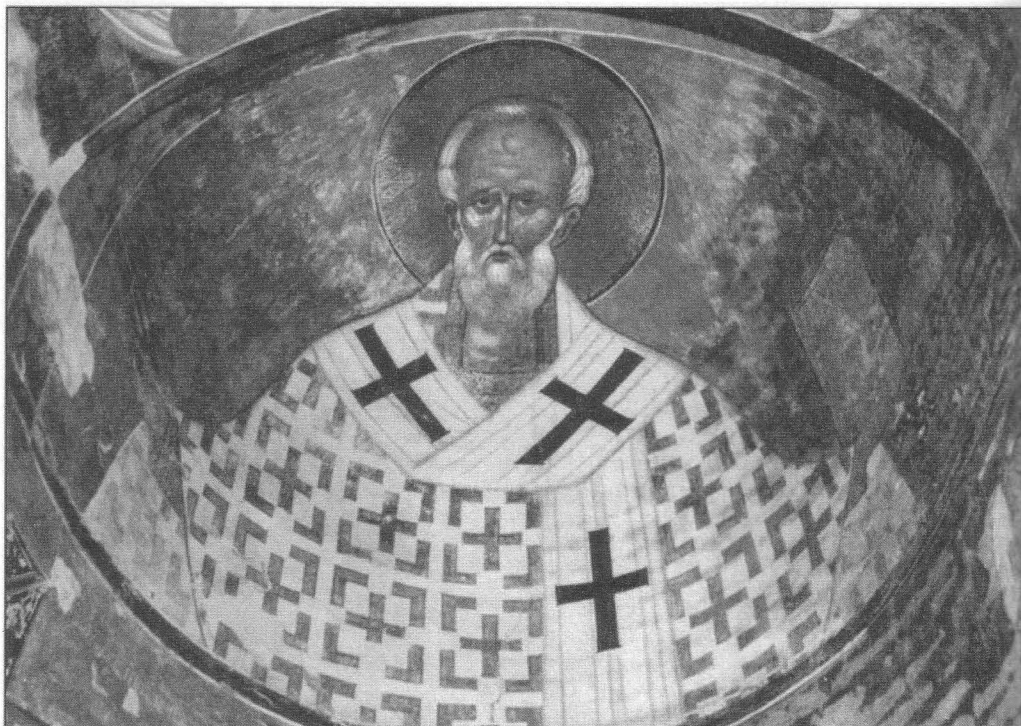
Dionisie - Stâlp zugrăvit în interiorul naosului bisericii Nașterii Maicii Domnului din Mănăstirea Terapont



Dionisie - *Fresca din absida altarului* (biserica Nașterii Maicii Domnului din Mănăstirea Terapont)



Dionisie - *Maica Domnului cu Pruncul Hristos* (biserica Nașterii Maicii Domnului din Mănăstirea Terapont)



Dionisie - *Sfântul Nicolae al Mirelor Lichiei* (biserica Nașterii Maicii Domnului din Mănăstirea Terapont)



Dionisie - *Vedenia lui Evloghie* (biserica Nașterii Maicii Domnului din Mănăstirea Terapont)

Frescele lui Dionisie redau o imagine vie a frumuseții Cerești, a duhovniceștii neîmprăștieri a minții și înțelepciunii pătrunzătoare a nevoinței creștine.

Deoarece biserica este închinată Maicii Domnului, frescele descoperă credincioșilor sfânta Ei menire în Istoria Sacră: Născătoarea de Dumnezeu este proslăvită drept aceea prin care a venit în lume Mântuitorul, drept apărătoare a pământului rusesc.

Din imaginile legate de lucrarea pământească a lui Hristos, au fost alese minunile și pildele Sale, care descoperă sfințenia Fiului lui Dumnezeu și temeiurile învățăturii credinței creștine. Drept pildă de imagine cu prisosință antieretică poate fi menționat subiectul *Vedenia lui Evloghie*, unde se poate vedea, cum în timpul săvârșirii slujbei Dumnezeiești fiecare monah este ajutat în săvârșirea ritualului de către un Înger. Acesta este un răspuns dat ereticilor care negau rânduiala slujirii bisericești.

Frumusețea duhovnicească, frumusețea sfințeniei poate fi conștientizată și simțită cel mai bine prin contemplarea chipului Sfântului Nicolae al Mirelor Lichiei, din partea de sud a altarului.

Nu poate fi descrisă în cuvinte frumusețea picturii *soborului mănăstirii Terapont*, și chiar ilustrații separate nu vor putea transmite pe deplin frumusețea ei purtătoare de lumină: picturile sunt destinate pentru perceperea lor direct în biserică, deoarece doar în biserică, conștientizată drept simbol al universului creștin, se pot primi lăuntric cele cerești. Pentru a percepe fiecare imagine în parte, trebuie văzute înaintea ochilor, toate, dimpreună.

Frescele din mănăstirea Terapont constituie ultima lucrare a lui Dionisie. S-au păstrat doar fragmentar lucrările lui mai timpurii: picturile din altarul Pohvalsk (al Laudelor) al *soborului Adormirii Maicii Domnului din Kremlin* și câteva icoane, printre care se remarcă cele ale Sfinților mitropoliți Petru[5] și Alexie[6] cu viețile lor (icoana vieții este un tip aparte de povestire artistică

---

[5] Sfântul Petru s-a născut în a doua jumătate a veacului al XIII-lea și a intrat în mănăstire de la vârsta de 12 ani. Aici a învățat să picteze icoane și s-a remarcat prin nevoința sa. Mai apoi, a întemeiat un așezământ mănăstiresc pe râul Rati. În anul 1299, mitropolitul de pe atunci, Maxim, a părăsit Kievul și s-a stabilit în Vladimir. Nemulțumit de această împrejurare, cneazul Iuri Livovici a dorit să aibă un nou mitropolit la Kiev. Din această pricină l-a ales pe Petru și l-a trimis la Constantinopol pentru a fi hirotonit. Însă, în această vreme, mitropolitul Maxim a răposat. În alcătuirea împrejurărilor, Patriarhul Atanasie l-a hirotonit pe Petru ca și mitropolit al întregii Rusii. În vremea păstoririi sale a rămas la fel de nevoitor și, de asemenea, s-a sârguit ca prin rugăciune și îndemn să stingă dihoniile dintre cneji ruși. A trecut la cele veșnice în anul 1326, fiind cinstit de Biserica Ortodoxă în 21 decembrie.

[6] Sfântul Alexie s-a născut pe la sfârșitul veacului al XIII-lea sau începutul secolului al XIV-lea. A fost fiul boierului Teodor Biakont din Cernigov și a primit la Sfântul Botez numele de Elefterie. Încă din copilărie a râvnit cinului monahicesc, iar la vârsta de douăzeci de ani



Icoana Sfântului Petru, realizată de Dionisie (anii 1500)

despre viața sfântului: în partea din mijloc a unei astfel de icoane se pictează imaginea sfântului, iar în medalioane mici, care mărginesc câmpul central, se relatează despre diverse evenimente din viața sfântului). Ambele icoane (una dintre ele se află în *Galeria Tretiakov*, cealaltă în *soborul Adormirii Maicii Domnului din Kremlinul Moscovei*) se remarcă printre icoanele asemănătoare prin generozitatea întrebuințării culorii albe, care creează impresia deosebit

---

a fost călugărit în *mănăstirea Schimbării la față* din Moscova. În anul 1345 a fost hirotonit episcop de Vladimir. După moartea mitropolitul Teognost (1348) este trimis în Constantinopol pentru a fi hirotonit mitropolit. Sfântul Alexie, datorită perseverenței, puterii lăuntrice, tăriei de caracter, minții sale pătrunzătoare și vastelor sale cunoștințe a adus slujire nu numai Bisericii, ci s-a implicat și în rezolvarea problemelor politice. De nenumărate ori a mijlocit împăcarea atât între cnejii Dimitrie Donskoi și Mihail Tverski, precum și dintre alți nobili ruși. Până la sfârșitul vieții sale a trăit în aspră nevoință, iar după trecerea sa la Domnul (12 februarie 1378) cinstirea sa a fost încununată cu aflarea moaștelor sale (20 mai 1431). Sfintele sale moaște sălășluiesc în mănăstirea Ciudov din Moscova. În Rusia Sfinții Mitropoliți Alexie și Petru se numără între Sfinții cei mai iubiți în popor.



Icoana Sfântului Alexie, realizată de Dionisie (anii 1500)

de puternică a unei luminozități pline de bucurie a imaginilor sfinților mitropoliți. Aceasta este în general, o particularitate a paletei cromatice a lui Dionisie, fapt ce se remarcă și în icoanele din iconostasul *soborului din Terapont*, care s-au păstrat și care au ajuns astăzi în expozițiile diferitelor muzee, întâi de toate *Muzeului Rus* din Sanct-Petersburg.

În creațiile lui Dionisie, deosebit de vădit s-a manifestat o particularitate importantă a iconografiei școlii moscovite: imponderabilitatea personajelor, care parcă plutesc deasupra pământului, aproape neatingând pământul cu picioarele. Particularitatea a fost observată încă din vremurile lui Andrei Rubliov și s-a păstrat în curgerea întregului veac al XV-lea. Simbolistica unei astfel de abordări a imaginii este limpede și fără explicație.

Arta lui Dionisie și a celor dimpreună-lucrători cu el a realizat ultimul mare avânt al artei religioase ruse. Secolul al XVI-lea purta întru sine stingerea treptată a duhului, deși în raport cu această epocă se poate spune, bineînțeles, doar despre o relativă stingere care se observă numai în comparație cu marile izbânzi duhovnicești ale vremurilor precedente.

Conceptul de „Moscova – a treia Romă" ascundea în sine un potențial pericol, posibilitatea unei ispite neconștientizate: slăbirea puterii duhovnicești a poporului, pe seama preferinței pentru consolidarea exterioară a organismului statal. O astfel de consolidare este înșelătoare, iluzorie, deoarece fără întărirea interioară, puterea exterioară este doar o iluzie, fapt dovedit de evenimentele istorice prin care s-a manifestat începutul veacului al XVI-lea în viața poporului.

Dar și în general, slăbiciunea omului, pe deplin înțeleasă psihologic, mereu îl constrânge spre a prefera ideea bunăstării vieții, înaintea încordatei trezvii a duhului. Cu toate acestea, evlavia poporului rus nu a fost șubrezită încă multă vreme pe parcursul secolului al XVI-lea, fapt despre care mărturiseau călătorii străini: „Și cel mai mult caracterizează evlavia poporului faptul că începând orice lucru, ei se însemnează cu semnul Crucii. Noi am observat atunci când am fost în Starița, cum constructorii zidurilor unei cetăți nu începeau lucrarea înainte de a se întoarce către crucile înălțate pe biserici și a le cinsti cu cinstea cuvenită. Intrând ei în casă, după obicei, mai întâi își fac semnul Crucii către Răstignire sau icoană – iar aceasta se obișnuiește a se așeza în case în locul cel mai de cinste – și doar apoi îi salută pe ceilalți din casă".

Totuși schimbările vieții lăuntrice se produceau subtil, manifestându-se întâi de toate în artă. Cunoscutul gânditor Evgheni Trubețkoi scrie despre acestea următoarele: „Alături de operele mărețe, geniale, în iconografia secolului al XVI-lea au început să apară tot mai multe și mai multe lucrări care poartă întru sine pecetea începutului stingerii duhului. Ajungând în atmosfera unei curți bogate, puțin câte puțin icoana devine obiect de lux: marea artă începe să slujească scopurilor exterioare și, ca urmare, treptat se pervertește, pierde din destinația sa ziditoare. Atenția iconarului din veacul al XV-lea este în totalitate îndreptată către măreața destinație religioasă și artistică. În secolul al XVI-lea această atenție însă, este vădit atrasă de către considerații exterioare. Ornamentele, frumusețea veșmintelor sfinților, diversele ornamente ale tronului în care stă Mântuitorul, în general amănunte secundare, în mod evident încep ca de la sine să prezinte interes pentru iconar, independent de acel conținut duhovnicesc, care este exprimat prin forme și culori. În final, se obține o pictură deosebit de rafinată și înflorată, adeseori chiar măiestrită, însă în general meschină: în ea nu se regăsește nici adâncimea trăirii, nici înălțimea avântului duhovnicesc, constituindu-se într-un meșteșug și nu în artă".

Transformarea comorii duhovnicești în obiect de lux prezintă un indiciu îngrijorător. De acest fenomen Evgheni Trubețkoi leagă faptul că icoanele vechi au început treptat să fie încătușate în ferecături prețioase,



Icoană a *Maicii Domnului Hodighitria* realizată în veacul al XIV-lea și acoperită ulterior cu ferecătură și felurite „podoabe"

care ascundeau *străvederea în culori*: „Deoarece icoana nu mai este apreciată drept revelație artistică a experienței duhovnicești, ci un obiect de lux, atunci de ce să nu fie îmbrăcată în veșmânt de aur, de ce să nu o transformăm în operă a artei bijutierilor în adevăratul sens al cuvântului. Drept consecință, harul minunatelor revelații artistice, care au luat naștere întru lacrimi și rugăciune, este acoperit de o operă a unei evlavioase lipse de gust. Acest obicei prezintă, de fapt, o tăgăduire ascunsă a artei religioase; în esență, este un iconoclasm inconștient".





1 2

1: Icoana *Maicii Domnului din Vladimir* așa cum arăta în 14 decembrie 1918, ziua în care a început procesul de restaurare. Prima ferecătură, care urmărea conturul figurilor, a fost realizată în veacul al XV-lea, în vremea mitropolitului Fotie. Peste aceasta a fost suprapusă partea centrală a acoperământului metalic, care urmărește doar conturul fețelor, mâinilor și picioarelor, și care a fost realizată de Piotr Ivanov în anul 1657, la Moscova.
2: Detaliu al icoanei din data de 23 decembrie 1918, după ce a fost înlăturată în întregime ferecătura metalică.

Grandioasa măiestrie a scrierii în culori, care nu putea să fie pierdută dintr-odată, se transforma într-un gen de căutare estetică, al căruia cel mai de seamă reprezentant a devenit „școala Stroganov" (după numele negustorilor Stroganov, în atelierele cărora se lucrau aceste icoane). Părintele Pavel Florenski a caracterizat această școală drept „transformarea celor sfinte în obiect de lux, de orgoliu și colecționare".

Cu toate acestea, trebuie să ne dăm bine seama că și având o calitate duhovnicească inferioară, icoana rusă vădea atracția conștiinței poporului pentru valorile suprafirești – cu toate că în viața reală, din pricina slăbiciunii firești, oamenii nu urmau întotdeauna acestora. De pomenit în acest sens este comparația făcută de Paul Ioan Kompany – membru al delegației papale la Moscova în 1581 –, între iconografia rusă și arta cu subiect religios din Europa Apuseană: „Chipurile sfinților sunt pictate cu o deosebită modestie





Tizian - *Înălțarea la cer a Fecioarei* (pictură pe lemn, 1518) *Chipul Proorocului Miheia* (icoană pe lemn, anii 1550)

și sobrietate, scârbindu-se de acele icoane în care sunt reprezentări necuviincioase ale părților trupești descoperite. Și aceasta poate servi drept un cunoscut reproș artiștilor noștri, care pentru ca să arate iscusința lor, mai degrabă pictează picturi ușuratice, decât sfinte".

Biserica Ortodoxă a tins în acea perioadă către consolidarea conștientizării religioase a valorilor vieții. Ce este important însă: faptul că încordarea isihastă a dezvoltării duhovnicești începe să se piardă în viața bisericească. Tradiția artistică vie este înlocuită uneori cu conservatorismul rânduielilor de cult, viața duhovnicească trece spre cele exterioare – aspect care se reflectă și în arta bisericească.

Rău este când omul începe să nu mai râvnească adevărul, ci forma în care este ferecat adevărul. Duhovnicește, evlavia se dovedește a fi fără de apărare. Acest fapt s-a răsfrânt prin grele și nenumărate necazuri asupra Rusiei...

5

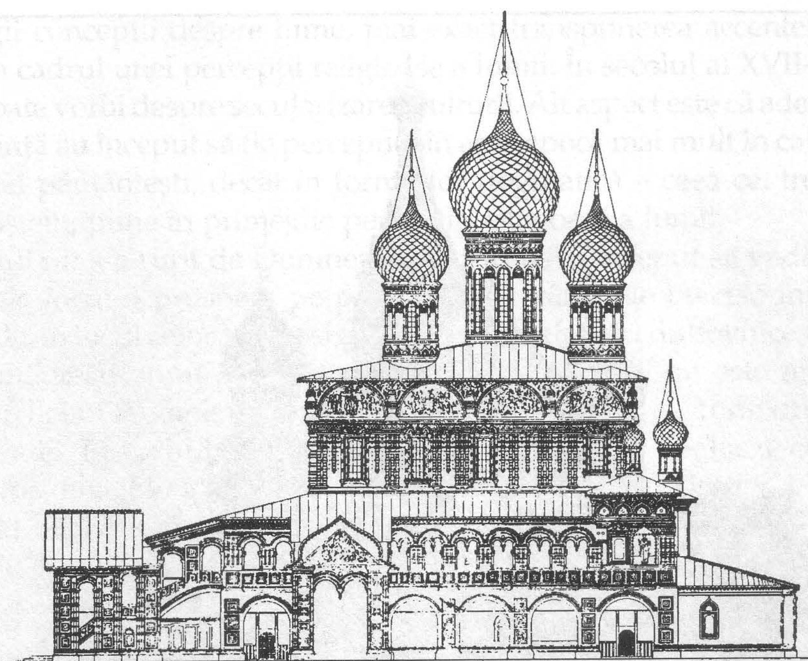
⊕ FRUMUSEȚE CEREASCĂ SAU FRUMUSEȚE PĂMÂNTEASCĂ ⊕



⊕ *Necazurile grele, pe care le-a adus la începutul său veacul al XVII-lea asupra pământului Rusiei, s-au preschimbat cu decenii de liniște, de petrecere în pacea vieții și în pacea sufletească. Se părea că toate necazurile rămân în urmă pentru totdeauna. Statul s-a întărit, s-a consolidat, a dobândit liniște. Bineînțeles, idealul este de neatins – pe parcursul întregului secol au fost resimțite răsunetele înfricoșătorului trecut, dar totuși* ***liniștea*** *a devenit starea și simțirea întru care trăia poporul acelor vremuri. Nu degeaba țarul Alexei Mihailovici a fost numit „Cel prealiniștit": înflorirea statului revine anilor lui de domnie (1645-1676) – propășire și liniște, liniște și belșug. Bineînțeles, a fost doar iluzie, și înseși răscoalele populare – nu rare pentru veacul al XVII-lea – nu erau determinate, oare, mai întâi de toate de presupusele de către popor abateri de la viața ideală, al cărei model era mereu viu în conștiința oamenilor?* ⊕

În aprecierea orânduirii vieții și a îndestulării întru toate, întotdeauna se acordă mai multă credibilitate părerii unui observator din afară. Iată reflecțiile unuia dintre ambasadorii străini – șeful ambasadei Austriei, baronul Meierberg – care a vizitat Moscova în anii 1661-1662: „În Moscova este o așa abundență întru toate cele trebuincioase vieții, comodității și luxului și cu putință de a fi cumpărate la un preț moderat, încât ea nu are de ce să invidieze vreo țară din lume, fie ea cu o climă mai bună, cu câmpuri mai roditoare, cu zăcăminte mai bogate sau cu un spirit mai industrial al locuitorilor. Fiindcă, deși este așezată destul de departe de toate mările, datorită mulțimii de râuri are schimburi negustorești cu cele mai îndepărtate regiuni". Baronul le pune pe toate în seama unei negustorii reușite, dar pentru a cumpăra ceva, trebuie mai întâi a produce ceva și a-l vinde. Înseamnă că era ce să se vândă și nu doar dintru cele de pe urmă.

Toate acestea s-au răsfrânt în arta acelor vremuri. Poporul și-a pus sieși țel clar: să înfrumusețeze pământul și să-i transforme imaginea în simbolul grădinii raiului, să facă ceva în genul „raiul pe pământ". Chiar și peisajul



Biserica Învierii Mântuitorului Hristos **din Iaroslav, 1652 (plan arhitectural - fațada nordică)**

natural era organizat după aceleași principii după care se conduceau un secol mai târziu arhitecții specializați în peisaj, care creau parcurile artificiale. Meșterii artelor aplicate se perfecționau în lucrarea lor, elaborând cele mai rafinate obiecte pentru uzul cotidian. Fierarii făureau grilaje ajurate pentru îngrădiri, cruci pentru biserici cu un desen nemaiîntâlnit. Însăși imaginea bisericii *pierdea din sobrietatea arhitecturală* a veacurilor precedente și dobândea o multitudine fantastică de planuri compoziționale, o eleganță a podoabei.

Arhitectura secolului al XVII-lea ne uluiește prin ciudățenia fanteziei, luxul podoabelor, rafinamentul decorului. „Dantelărie minunată" erau numite cele create de artiștii acelor vremuri. Unele construcții monumentale deveneau asemenea unui ansamblu constituit din câteva edificii, ce era realizat printr-o combinație bizară a diverselor volume, elemente de decor, cupole. Și toate acestea nu întâmplător, căci biserica a fost chemată să simbolizeze cetatea raiului, Ierusalimul Ceresc, adică să intensifice răsunetul ideii de rai, pogorât oarecum pe pământ. Exemplele cele mai celebre sunt: *soborul Învierii lui Hristos* din *Mănăstirea Noul Ierusalim* din suburbia Moscovei, construită de către patriarhul Nikon la mijlocul veacului și, de asemenea, *soborul Sfântului Vasilii Blajenîi*, atunci reconstruită (deși temelia ei a fost pusă la mijlocul secolului XVI). Aceleași particularități sunt caracteristice și unor biserici mai mici din acele vremuri – întâi de toate cele din Moscova și Iaroslav, cele construite în orașele mari ale Rusiei. Tot atunci



***Biserica Sfântului Vasilii Blajenîi* din Moscova**

se construiau minunate ansambluri, edificii arhitecturale complexe care copleşeau imaginaţia, în special cele mănăstireşti. Tocmai în acea epocă Kremlinul Moscovei, altădată o cetate înfricoşătoare la arătare, s-a înfrumuseţat prin finalizarea în formă piramidală a turnurilor, a pierdut din sobrietatea de altădată şi s-a transformat într-un fel de podoabă a Moscovei.

Şi toate acestea se asociau cu o oarecare delăsare duhovnicească. Când totuşi eforturile imense au dus la cele dorite, în epoca Răzmeriţei, tensiunea maximă a forţelor însă s-a răsfrânt într-o oboseală duhovnicească. Bunurile vieţii pământeşti sunt mult prea ispititoare pentru a le putea neglija cu desăvârşire pentru comorile duhovniceşti. Se vorbeşte acum despre „iluminarea", împământenirea idealului de viaţă a omului rus din veacul al XVII-lea. Iar acest lucru este şi adevărat, şi neadevărat. Cele *cereşti* nu au fost nicidecum respinse, însă erau văzute prin prisma celor pământeşti. Lumea pământească înconjurătoare dobândea tot mai mult forme simbolice ale Împărăţiei Cereşti, era sacralizată, chiar îndumnezeită. Important este că această îndumnezeire nu era realizată de o conştiinţă ateist-moralistă, ci de una religioasă în baza ei. Nu avea loc „laicizarea" credinţei, ci o modificare

a întregii concepții despre lume, mai exact transpunerea accentelor, însă totuși în cadrul unei percepții religioase a lumii. În secolul al XVII-lea încă nu se poate vorbi despre secularizarea culturii. Alt aspect este că adevărurile de credință au început să fie percepute în acea epocă mai mult în categoriile existenței pământești, decât în forma lor dogmatică – ceea ce, trebuie să recunoaștem, pune în primejdie percepția religioasă a lumii.

Omul nu s-a rupt de Dumnezeu, dar totuși a început să vadă scopul vieții sale întru a prospera pe pământ, preferându-le pe cele înțelese și accesibile, în locul celor ideale și care necesitau eforturi duhovnicești. Către cele pământești omul prezintă o înclinație firească și nu este nimic rău dacă percepem fenomenul drept o necesitate temporară, iar nu drept scop al existenței. Însă, mult prea des, omul este dispus să neglijeze cuvintele Mântuitorului: „**Nu vă adunați comori pe pământ**...” *(Matei 6, 19)*. Ispita a constat în aceea că „Cerul” era perceput oarecum aici, alături, pogorât dintru înălțimile sale.

Orientarea gândirii omului acelor vremuri, modul lui de percepție și viziune a lumii au fost reflectate de arta bisericească a veacului al XVII-lea, în special de pictura religioasă.

Dar, întâi de toate, trebuie discutată o împrejurare extrem de importantă. Noi știm că arta marilor maeștri ai veacurilor XIV-XV a fost apreciată de către Biserică drept model pentru pictarea ulterioară a icoanelor și a picturii murale din biserici. Însă, necazul consta în faptul că modelele originale ale acestora au fost practic inaccesibile iconarilor din vremurile mai târzii. Ele deja nu mai puteau fi văzute, și prin urmare, nu puteau fi urmate pe deplin. Este suficient să comparăm, pentru a exemplifica, *Troița* originală a Cuviosului Andrei Rubliov și copia realizată după ea în vremurile lui Godunov, păstrată astăzi lângă racla cu moaștele Cuviosului Serghie, pentru a vedea limpede două opere diferite. Atunci care erau modelele după care se picta atunci?

Nu este nici o enigmă aici. Este cunoscut că aproximativ la fiecare 80 de ani icoanele vechi erau înnoite – și această înnoire era necesară, deoarece imediat după ce era finalizată pictura, icoanele erau acoperite cu olifa care conferea culorilor o profunzime cromatică deosebită și totodată proteja stratul de culoare. Cu timpul însă, olifa se opacifia; atât pe suprafața icoanelor cât și pe picturile murale se depunea un strat de praf, de funingine de la lumânări și candele, din cauza cărora imaginile deveneau întunecate, greu vizibile. La acestea uneori se puteau adăuga și inevitabilele deteriorări mecanice. De aceea, din când în când, pe imaginea veche se așternea un nou strat de culoare, fără a diminua însă sfințenia lor; cu toate acestea, puteau fi încălcate nu doar particularitățile cromatice, ci și contururile




Icoană a *Troiței* realizată în veacul al XIV-lea și repictată de Tihon Filatiev în anul 1701 (detaliu al formei inițiale)

anterioare ale imaginii. Și pictorul vremurilor noi, stând în fața aceleiași *Troițe*, privea la modelul indicat, care deja nu mai aparținea, de fapt, pensulei lui Andrei Rubliov. Pictorul se conducea însă, tocmai de ceea ce avea în față. Tradițiile s-au dovedit a fi încălcate.

Au fost modificate și principiile pur estetice ale iconografiei, ceea ce a dus la modificarea principiilor de viziune asupra lumii, realizate în veacul al XVII-lea. Să cercetăm aceasta în mod special.

Tradiția artistică vie a artei religioase a secat sub stingherirea permanentă a elementului heteroslav cu raționalismul său și care pătrundea tot mai mult în Rusia. Decorativitatea și fastul abundent create de pictori substituiau profunzimea pătrunderii de odinioară a adevărului.

Cel mai important este faptul că avea loc ruptura dintre nevoința ascetică și de rugăciune, și artă.

Fenomenul a fost dificil de evitat și din cauza creșterii amplorii cantitative a activității picturale. Eminentul cercetător al culturii artistice mondiale, I. E. Grabar[1] menționa despre epoca respectivă: „Nici într-o altă

---

[1] Igor Emanuilovici Grabar s-a născut în 25 martie 1871 la Budapesta. A studiat dreptul și artele frumoase la Sanct Petersburg și Munchen. Între anii 1913-1925 a fost directorul galeriei Tretiakov. A fost un pictor reprezentativ pentru realismul socialist și, de asemenea, a publicat numeroase lucrări privitoare la istoria artei. A murit în 16 mai 1960 la Moscova.

țară, fără a excepta Italia, nu poate fi găsită o atât de fantastică multitudine de fresce, pictate cu toate acestea, într-un timp extrem de scurt". Această masivitate cantitativă genera lucrarea în serie, șablonarea[2]. Într-adevăr, icoanele deja nu se mai creau, ci adeseori erau confecționate, ceea ce nu este fără de primejdie, atât pentru calitatea estetică, cât și pentru cea semantică a imaginilor. Sate întregi începeau să se specializeze în pictarea icoanelor. Bineînțeles, iconarii nu-și stabileau drept scop abaterea de la „modelul iconografic", dar aspirau către plinătatea concretizării imaginii. Însă preferarea cantității duce întotdeauna la pierderi calitative.

Chiar și atunci când lucrau pictori de înaltă clasă, atunci când însăși măiestria atingea niveluri înalte, iar calității estetice nu-i puteau fi făcute reproșuri, calitatea teologică se dovedea știrbită. Iar faptul că virtuozitatea pensulei pictorilor era incontestabilă, este mărturisit în însemnările lui Pavel din Alep despre pictorii moscoviți; acesta îl însoțea pe Patriarhul Antiohiei, Macarie, în călătoria sa în Rusia în anii 60 ai veacului al XVII-lea: „În acest oraș iconarii nu-și află alții asemenea lor pe fața pământului în măiestrie, în rafinamentul picturii și exercițiu: ei fac iconițe care uimesc inima celui ce le privește, unde fiecare sfânt sau înger este cât un bob de muștar sau cât o monedă mică. Ne minunam uitându-ne la ele. Păcat că oamenii cu astfel de mâini sunt putrezicioși!"

Și încă o schimbare poate fi menționată în arta religioasă, inovație legată iarăși de devieri în viziunea asupra lumii: iconografia a început să piardă anonimatul. Și faptul nu consta în aceea că numele pictorilor desăvârșiți intrau în conștiința poporului, erau păstrate în memoria lui (cum s-a întâmplat cu Teofan, Cuviosul Andrei Rubliov sau Dionisie), ci ei înșiși au început să-și treacă numele pe propriile lucrări. Icoana a devenit semnată. Dar ce este semnătura? Pecetluirea drepturilor meșterului asupra proprietății intelectuale și estetice. Ca și proprietate materială *Madona Sixtină*, spre exemplu, chiar dintru început, nu a aparținut lui Rafael, dar pentru toate timpurile în conștiința oamenilor pânza rămâne ca aparținând pictorului, drept model estetic creat de el.

Iconarul rus din vechime nu se putea închipui un astfel de proprietar, căci nu se socotea pe sine nici creator, nici săvârșitor întru plinătatea cuvântului. În conștiința proprie (și în conștiința celor din jur) el se simțea doar un plinitor al voinței supreme, cel care reprezenta smerit cele prefigurate de Dumnezeu, de Duhul Sfânt. Anume Duhul Sfânt este Autorul *Troiței*, și nu Cuviosul Andrei – această idee trăia în iconar ca de la sine înțeleasă. Pictorul se cufunda în voia Celui Preaînalt. Nevoința în

---

[2] Adică realizarea de tip meșteșugăresc, stereotipat.

rugăciune, după cum știm, era necesară anume pentru plinătatea dobândirii Duhului Sfânt. Sfântul Duh lucrează și făurește prin pictor, și cu atât mai deplin cu cât mai deplin Îl poate dobândi întru sine iconarul. Astfel, opera de artă bisericească este cu atât mai desăvârșită, cu cât mai puțin este prezent „eu însumi" al pictorului. În arta apuseană, după cum se știe, criteriul este total opus.

Ruperea dintre nevoința în rugăciune și artă a dus la faptul că iconarul deja se recunoaște autor pe sine însuși, creator al celor realizate. Și având conștiința dreptului său a început să-și pună numele pe dosul icoanei. Într-adevăr, însemnarea numelui a fost percepută inițial de către pictorii înșiși drept semn al responsabilității personale pentru cele reprezentate. Dar o astfel de responsabilitate nu este oare expresia „eu-lui" care începe să se conștientizeze? Aceasta nu este responsabilitatea smereniei, ci este responsabilitatea autoafirmării[3]. Am menționat aceasta ca pe un fapt, oferind fiecăruia în parte posibilitatea să aprecieze.

Fenomenul se constituie într-un semn suplimentar al începutului pierderii de către societate a conștiinței sobornicești. Se pierdea și integritatea morală a societății. Scindarea întregului se manifesta și prin scindarea elementelor componente. A început stratificarea artei, secularizarea ei. S-a evidențiat arta laică, cea care până atunci nu a fost proprie culturii ruse. Pictorii au început, oficial, să fie împărțiți în iconari și pictori laici. Mai mult, unii și aceeași pictori se realizau în sfere distincte: iconarii deveneau în același timp și portretiști, se ocupau cu pictarea încăperilor mondene, a obiectelor de uz cotidian.

Nu doar în pictura laică, ci și în cea bisericească se făcea simțită tot mai mult imitarea modelelor din Apus. S-a exprimat aceasta mai întâi de toate prin faptul că subiectele biblice se transpuneau din aspectul sfințitor, teologic, duhovnicesc, în cel cotidian. În fapt, din nou, toate se schimbau la nivelul de percepție a lumii.

În icoanele noi, Sfinții erau reprezentați ca și oameni reali, vii, iar reprezentarea personalităților istorice (a țarilor, de pildă) nu se deosebea de reprezentarea iconografică. *Frumusețea sfințeniei*, frumusețea sfântă, nepământească nu mai era percepută, simțirea ei a fost pierdută. A început să fie rânduită întru măsura celei pământești.

Pictorul epocilor precedente reprezenta Sfântul în chip transfigurat, curățit de cele pământești, căci chipul pământesc al omului este deformat de amprenta păcatului[4]. Spre deosebire de icoană, omul în imaginea

---

[3] A autoafirmării, sau a îndreptățirii de sine.

[4] Vezi *1 Corinteni 15, 47-50.*



Kiril Ulanov - *Maica Domnului pe tron, dimpreună cu Sfinți*, **1698-1699**

portretistică realistă este înfățișat în stare netransfigurată; aceasta este natura portretului, iar a depăși aceasta este cu neputință în portret. Acum și icoana și le însușește pe aceleași: pierde treptat din lumina chipului, a cărui esență după cum bine știm, constă în neprihănire. Neobositul râvnitor al temeiurilor vechi ale Bisericii, protopopul Avacum, scria despre aceasta astfel: „Pictează chipul Mântuitorului Emanuel cu fața buhăită, gura roșie, părul creț, mușchii și mâinile groase și întreg este pântecos și gras, doar

sabia la șold nu este pictată. Totul este pictat după închipuire trupească, că doar și ereticii înșiși au îndrăgit plinătatea trupească și au azvârlit la pământ cele cerești". Sensul celor afirmate este limpede: pictorii transpun starea personală, neiluminată[5] atât în viziunea, cât și în perceperea lor proprie a sfințeniei. Nu este, oare, aceasta pierderea adevărului?

În secolul al XVII-lea s-a răspândit așa-zisa *Troiță nou-testamentară* – deosebită de cea *vechi-testamentară*, al cărei model este *Troița* lui Rubliov. Aceasta constituie reprezentarea celor trei Ipostasuri în chipul unui bătrân cu barba căruntă (Dumnezeu Tatăl), Hristos (Dumnezeu Fiul) și porumbelul (Dumnezeu Duhul Sfânt). O astfel de reprezentare a fost interzisă de către Marele Sobor de la Moscova din anii 1666-1667, adică Soborul ierarhilor și episcopilor întâistătători, nu doar ai Rusiei, ci și ai altor Biserici Ortodoxe. De către Sobor s-a hotărât: „Poruncim ca de acum înainte Chipul Domnului Savaot să nu se picteze: căci în arătări năroade și necuviincioase nimeni niciodată nu L-a văzut cu trup pe Domnul Savaot (adică Tatăl). Doar Hristos a fost văzut în trup, însă nu după Dumnezeire; asemenea și Preasfânta Născătoare a Domnului și alți Sfinți ai lui Dumnezeu. A se picta în icoane Domnul Savaot (adică Tatăl) cu barba căruntă și Fiul Unul Născut pe pântecele Lui și porumbelul între Ei, este cu totul neghiob și necuviincios, căci cine a văzut pe Tatăl în chipul Dumnezeirii? Căci Tatăl nu are trup..."

Astfel s-a hotărât asupra neîngăduinței de a reprezenta chipului nearătat al lui Dumnezeu. Reprezentarea simbolică nu redă chipul adevărat al Ipostasului Dumnezeiesc, deoarece ea nu-L poate exprima. Această subțirime teologică nu a putut fi înțeleasă și, în pofida interdicției, *Troița nou-testamentară* încă din acele vremuri a intrat temeinic în componența picturilor diferitelor biserici. Iar pentru vremurile de altădată așa ceva era de neconceput. Însă, omul tindea cu îndârjire să exprime cele nepământești în forme pământești.

Această stare a vieții duhovnicești nu a dus, însă, la schimbarea temeiurilor dogmatice ale Ortodoxiei, fapt care a devenit o chezășie a păstrării esenței Ortodoxiei și care purta în sine potențialul de refacere a duhovniciei slăbite. Biserica, ca și trup mistic al lui Hristos, își păstra plinătatea sa, însă arta bisericească s-a dovedit a fi știrbită.

Chipul ortodox adevărat era perceput întotdeauna, repetăm încă o dată, în afara păcătoșeniei omului, de aceea omul în icoană se ridica la o asemenea înălțime pe care arta laicizată nu o cunoaște. Omul, cea dintâi icoană a lui Dumnezeu, *chipul* și *asemănarea* lui Dumnezeu, a fost așezat de către iconar în centrul valorificării estetice a lumii, drept măsură pentru întreaga creație.

---

[5] Cu sensul de „neîmpărtășită de lumina dumnezeiască".

Troița nou-testamentară, școala de la Novgorod, începutul veacului al XV-lea



Troița nou-testamentară, școala de la Novgorod, începutul veacului al XV-lea

Însă, în arta des-bisericită [laicizată], omul face parte din lume ca și o parte a ei și nu poate ocupa în ea un loc de întâietate, căci această întâietate nu poate fi întemeiată pe nimic, deoarece el acum este reprezentat netrans-

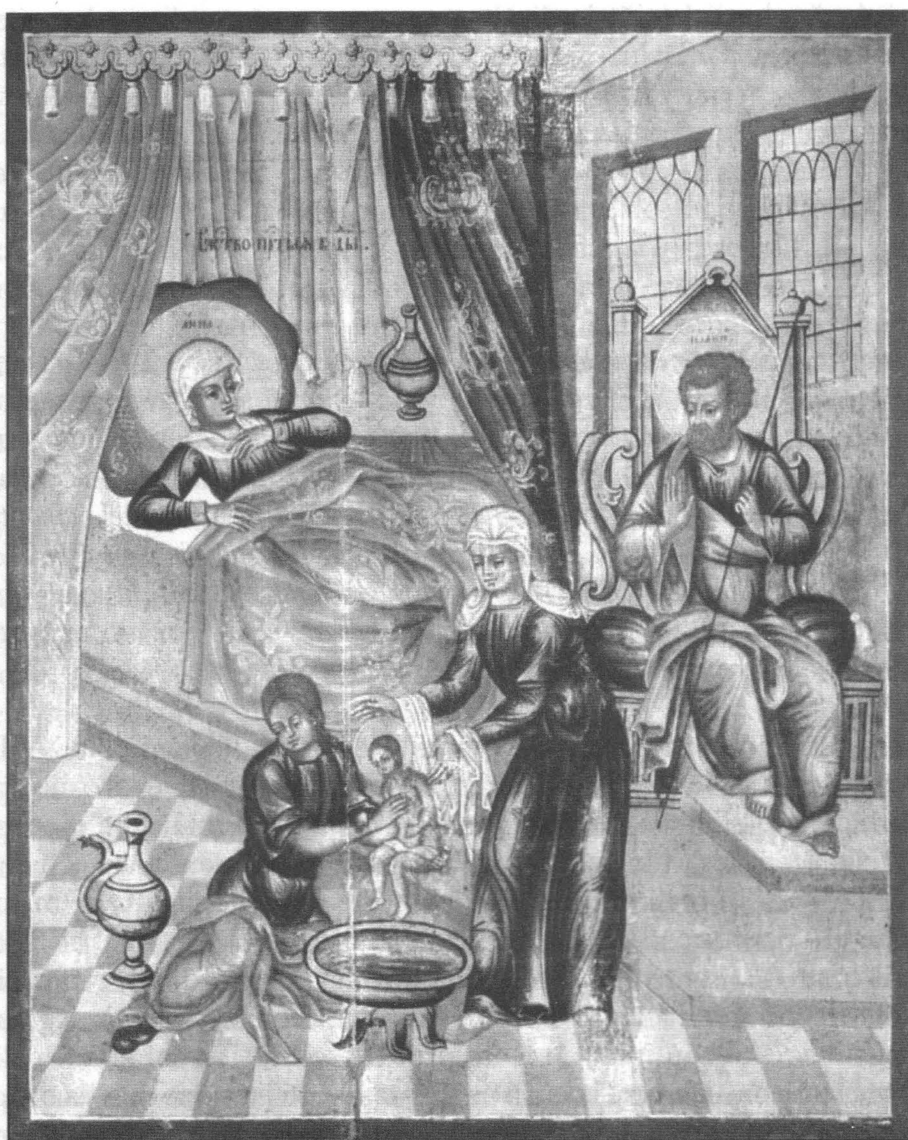
figurat, în starea necurățită de păcat. De această dată omul nu sfințește lumea prin sfințenia sa (cum se petrece în icoană), deoarece nu are sfințenie în *chip*. Altfel spus, în noua artă se pierde *chipul* acelora pentru care omul este menit, pentru care este chemat – transfigurarea și asemănarea lui cu Dumnezeu. Icoana trebuie să ne ofere tocmai acest *chip*. Acum însă, pictorul se lasă atras de către cele exterioare, încetează să conștientizeze adevărata menire a lucrării sale. *Chipul* lui Dumnezeu și al omului transfigurat devine doar rod al imaginației pictorului, nu însă al luminării lui duhovnicești. „Câte puțin, arta încetează să fie limbajul propriu al Bisericii, ci îi servește doar din exterior. Astfel a înțeles-o și o înțelege până astăzi și romano-catolicismul, și tot o astfel de înțelegere începe să se infiltreze și în conștiința ortodoxă", scria despre arta religioasă a veacului al XVII-lea cercetătorul contemporan al icoanei ortodoxe, Leonid Uspenski.

Rezultatul principal al schimbărilor care au avut loc în secolul al XVII-lea în arta bisericească este modificarea și distrugerea ierarhiei valorilor determinante – abaterea omului din înălțimea stării transfigurate, egalarea lui cu restul lumii create. Și în artă, încă din acea vreme, nu omul este cel care e reprezentat, perceput și evaluat după criteriile asemănării lui Dumnezeu, ci lui Dumnezeu Îi sunt atribuite măsuri omenești. Nu omul se aseamănă lui Dumnezeu, ci Dumnezeu, omului. Acest fenomen nu a fost înlăturat și se afirmă în artă până în prezent. Urmările acestui fenomen sunt devastatoare pentru viața duhovnicească.

E curios cum în această perioadă atât pictorii, cât și colaboratorii Bisericii au început o activă valorificare teoretică a artei, scriau tratate speciale, fundamentând sau respingând o abordare sau alta a artei religioase. Iar din partea autorităților sociale se realiza controlul asupra artei. Și în toate, în mod evident, domina deja criteriul pur estetic asupra celui teologic.

Se pierdea *teologia în chipuri*. Era secătuită *străvederea în culori*. Aceasta a constituit manifestarea influenței des-bisericirii [laicizării] culturii Apusului.

Trebuie menționat că în această vreme în Rusia începe constituirea a două categorii sociale: pe de o parte, s-a evidențiat poporul simplu, care păstra temeiurile strămoșilor, puțin afectat de deșteptăciunea raționalistă, iar pe de altă parte – o „categorie superioară", alterată de studiul academic. În icoană, ruptura menționată dintre aspectul estetic și cel învățător de credință, pur și simplu nu era conștientizată de către poporul simplu. „Astfel încât toți moscoviții se remarcă printr-un mare atașament și dragoste pentru icoane, ei nu se uită nici la frumusețea, nici la măiestria artei, ci toate icoanele frumoase și mai puțin frumoase pentru ei sunt deopotrivă" – mărturisea



Kiril Ulanov - *Nașterea Maicii Domnului*, 1698-1699

Pavel de Alep. Astfel, se contura orientarea percepției duhovnicești a poporului, statornicită de veacuri: pentru credincios icoana exprima întâi de toate, legătura lui cu credința, originile ei estetice rămâneau însă pentru ei doar mijloc ajutător în exprimarea credinței, și nu esența.

Dacă icoana este o *fereastră* către lumea Cerească, atunci fie că este făcută măiestrit însăși *fereastra*, fie că e lucrată simplu, ea rămâne totuși o *fereastră*. În acest mod s-a realizat particulara „corecție a vederii", astfel că deja în orice icoană omul vedea lumina ce venea prin ea.



⊕ *Particularitatea principală introdusă în arta bisericească rusă de către secolul al XVII-lea o constituie ruptura dintre nevoința ascetică și artă. Lumina taborică necreată nu mai era percepută de către văzul laicizat al iconarului, căruia i-a devenit accesibilă doar lumina obișnuită, creată, pământească. În acea epocă, adevărurile religioase au început să fie percepute mai mult în categoriile existenței pământești, decât în forma lor dogmatică. Concomitent, tradiția creatoare vie a artei bisericești seca sub presiunea continuă a elementelor heteroslave cu raționalismul lor, care pătrundeau tot mai mult în Rusia. Decorativitatea, splendoarea abundentă a celor create de pictori înlocuiau profunzimea de altădată întru pătrunderea adevărului* ⊕

În abundenta și diversa artă a picturii bisericești din secolul al XVII-lea se evidențiază câteva școli, centre artistice, cu particularitățile lor, principiile lor estetice, posibilitățile și preferințele lor. Poziția de întâietate o ocupau, bineînțeles, iconarii țarului care lucrau în Moscova și care executau comenzile Curții, ale înaltei nobilimi, ale neguțătorilor celor mai bogați. La mijlocul veacului au fost adunați în Atelierul iconografic din Orujeinaia Palata, care ulterior a devenit centrul artistic al statului moscovit. Iconarii capitalei au fost cei dintâi care au fost expuși influenței occidentale, deoarece legăturile cu Apusul se realizau întâi de toate prin Moscova. Tocmai ei au realizat pregătirea inițială – departe încă de finalizare – a artei realiste care va ocupa o poziție dominantă abia peste două secole. În pictura iconarilor moscoviți apare volumetria imaginii, fastul, răsfățul paletei de culori, efectele clar-obscur, se pierde puritatea culorii. În compoziții se observă „un început de tablou", altfel spus, în scenele scripturistice pictorul începe să simtă atracția către genul istoric în aspectul său existențial comun.

Însă, probabil, lucrul cel mai important îl constituie pierderea imaginii plane. Planul icoanelor și al frescelor este, după cum ne aducem aminte, acea graniță nevăzută, lipsită de materialitate fizică, dintre două lumi, cerească și pământească. Volumul materializează această graniță, o face într-un sens palpabil, de netrecut, aruncă ceva asemănător unei perdele pe fereastra către lumea din înalturi și astfel o face nevăzută. Iar însușirile

estetice ale noii arte servesc nu revelării, ci tăinuirii adevărului, căci contribuie la înlocuirea Cerescului cu pământescul. Ulterior, acestea devin tot mai definite în arta secolului al XVII-lea.

Pictorii acelei epoci, chiar și sub aspect pur profesional, erau existențial legați de lucrarea celor materiale. Iconarii, spre exemplu, erau atrași spre a auri harnașamentul cailor (trebuie recunoscut, destul de fastuos), înspre pictarea mobilei, a obiectelor de uz casnic, chiar și înspre lucrări de desen tehnic. Pentru iconarii de altădată așa ceva era de neconceput.

La mijlocul veacului au fost realizate de către iconarii moscoviți noi picturi ale celor mai importante biserici ortodoxe, printre care: *soborul Adormirii Maicii Domnului și soborul Sfinților Arhangheli din Kremlin, soborul Sfintei Treimi din Mănăstirea Cuviosului Serghie, soborul Nașterii Maicii Domnului din Suzdal* ș.a. Aceste picturi erau considerate drept model pentru meșterii întregului stat. Ele erau executate, în general, după schemele compoziționale vechi, dar însăși realizarea modelelor se remarca printr-o noutate evidentă. Astfel, tocmai în *soborul Adormirii Maicii Domnului* apare *Treimea nou-testamentară*[1], răspândindu-se apoi pretutindeni. Iată însă cum descrie un critic de artă contemporan (V. G. Briusova[2]) impresiile sale despre unele picturi din același sobor: „Personajele de pe coloane – Apostolii, Mucenicii, Voievozii – sunt îmbrăcați asemenea romanilor; ei pot să își poarte veșmintele într-o infinitate de poziții, gesturi, mișcări. Aceștia sunt adeseori tineri îngrijiți, eleganți, răsfățați ai sorții, neavând nici pe departe un aspect ascetic". Este de trebuință să mai zicem ceva despre aceste cuvinte? Cineva poate va reproșa că aici s-a reflectat percepția omului, probabil neîmbisericit, critic de artă laic, care poate că nu a pătruns în toată plinătatea sa latura duhovnicească a artei religioase. Dar să ne amintim cuvintele răspicate ale protopopului Avacum[3] – care era un critic destul de înduhovnicit al tuturor

---

[1] Este vorba despre reprezentarea Sfintei Treimi în care Tatăl este un bătrân venerabil, Fiul este un bărbat matur, iar Duhul Sfânt este un porumbel care plutește în zbor deasupra lor.

[2] V. G. Briusova – academician, cercetător științific în domeniul artelor, restaurator, specialist în istorie și teoretician al artei Evului Mediu.

[3] Protopopul Avacum Petrovici a fost conducătorul celor de rit vechi și ideolog al schismei din Biserica Ortodoxă Rusă, scriitor, orator. S-a născut pe la 1620 într-o familie de preot, însă tatăl i-a murit de timpuriu. La 21 de ani Avacum este hirotonit diacon, iar peste doi ani – preot. După anul 1646 a participat la corectarea cărților bisericești întreprinsă în vremea țarului Alexei Mihailovici de către patriarhul Iosif. Succesorul acestuia, patriarhul Nikon a considerat corecturile greșite și a întreprins corectarea cărților liturgice după originalele grecești. Avacum se declară dușman neîmpăcat al acestui patriarh și conduce mișcarea schismatică, prezice grabnica sosire a Antihristului și propovăduiește fuga din această lume. S-a manifestat vehement împotriva reformei

inovațiilor bisericești. În acest domeniu credincioșii de stil vechi respingeau tot ce era atribuit (trebuie recunoscut – greșit) inovațiilor Patriarhului Nikon[4]. Ei recunoșteau, bineînțeles, doar icoanele de „scriere veche", și au contribuit substanțial la păstrarea acestora. Dar tot ei, oricât de paradoxal poate părea, în parte au și determinat neîncrederea în iconografia tradițională, căci în biserică, preferarea icoanelor vechi era asociată involuntar cu schisma. Iată și o astfel de dialectică.

Înflorirea activității meșterilor moscoviți revine anilor 50-80 ai veacului al XVII-lea, adică perioadei înființării Atelierului de icoane. Printre cei mai mari iconari se numără: Stepan Rezaneț, Iacov Kazaneț, Iosif Vladimirov, Ivan Filatiev, Feodor Kozlov, Serghei Rojcov, Ivan Kirilov, Feodor Zubov,

---

patriarhului Nikon. În anul 1653 a fost exilat dimpreună cu familia sa în Tobolsk, apoi în Dauria. În 1663 se întoarce în Moscova și-și continuă lupta cu Biserica oficială. În 1664 este exilat în Mezeni. În anii 1666-1667 este condamnat, caterisit și anatemizat de către Soborul bisericesc și e exilat în Pustozersk, unde petrece 15 ani într-o închisoare subterană. Moare în anul 1682, când este ars din ordinul țarului

[4] Patriarhul Nikon (Minov) s-a născut în anul 1605 și a fost Patriarh al Moscovei și al întregii Rusii între anii 1652-1667. Numele său de botez era Nikita și a venit pe lume în satul Velimanov, gubernia Nijegorodsk. La vârsta de doisprezece ani pleacă în taină la Mănăstirea Sfintei Treimi din Makariev-Jeltovodsk unde petrece în ascultare vreme de opt ani, pregătindu-se pentru tunderea în călugărie, fiind apreciat de frați pentru caracterul puternic și asprimea vieții. Însă, cedând insistențelor rudeniilor, se întoarce în lume și se căsătorește. Aici este hirotonit preot. Apoi se mută a Moscova unde slujește timp de zece ani. Moartea celor trei copii ai săi într-un singur an îl determină să își convingă soția să se călugărească, iar el se retrage în schitul Anzersk al mănăstirii Solovăț. Este tuns în călugărie cu numele de Nikon și se nevoiește aspru. În 1643 este numit egumen al mănăstirii Botezului Domnului din Kojeozersk. În 1646 este numit de țar arhimandrit în mănăstirea Novospaski din Moscova. În 1648 este numit mitropolit de Novgorod. În 1650 în timpul răscoalei este bătut crunt de mulțime, însă mitropolitul se ridică și merge și slujește în soborul Sfintei Sofia, apoi merge din nou la mulțime. Mulțimile se uimesc de tăria lui, își cer iertare și mijlocire către țarul Alexei. În 1652 este ales patriarh, însă nu a voit să primească această înaltă demnitate bisericească. A cedat când cu toții au îngenuncheat întru rugare, dimpreună cu țarul. În 1653 promovează reforma bisericească care determină însă o revoltă concretizată printr-o răscoală de mare amploare, care avea și motive sociale (după unele studii se pare că atunci a murit o treime din populația Rusiei). Patriarhul Nikon a contribuit la integrarea teritorială a Rusiei, meritele lui politice fiind mari și neîndoielnice. În anul 1658 relațiile sale cu țarul se răcesc. Din iulie 1658 se retrage în mănăstirea Voskresensk „Novii Ierusalim" din suburbia Moscovei, sperând că va fi chemat înapoi. Dar acest lucru nu se întâmplă și el își anunță ieșirea (demisia) din scaunul patriarhal. În 18 decembrie 1664 revine la Moscova, însă este exilat. Soborul din 1666-1667 îl învinuiește de hulă împotriva țarului, de cruzime și de amestec în treburile statului. Este redus la simplu monah și este exilat în mănăstirea Terapont. În 1681 din porunca țarului Feodor i se permite întoarcerea în mănăstirea Voskresensk, dar pe cale, în ziua de 17 august 1681 a adormit întru Domnul. A fost înmormântat ca și Patriarh.



Biseirica Sfintei Treimi din Nikitniki

Nikita Pavloveț, Tihon Filatiev ș.a. Din 1664 până în 1686, aproape un sfert de veac, a condus atelierul Simon Ușakov[5] (1626-1686).

Principiile noii definiri compoziționale a bisericii au fost aplicate în picturile bisericii parohiale moscovite a Sfintei Treimi în Nikitniki (1653),

---

[5] Ușakov Simon (Pimen) Feodorovici (1626-1686), iconar și grafician rus. S-a născut și a lucrat în Rusia. Din 1648 a fost pictorul țarului, operele sale fiind mult apreciate de țarul Alexei. A pictat icoane și fresce pentru bisericile din Kremlin, pentru Orujeinaia și Granovitaia Palata. Îi aparțin o mulțime de miniaturi, hărți și planuri strategice realizate artistic. Considerațiile sale despre icoană le expune în „Cuvânt pentru minuțioasa lucrare a icoanelor" (1666, republicat în 1874 în *Vestnik obscestva drevnerusskogo isskustva*). Pictorul a avut foarte mulți ucenici, care au format școala iconografică „Ușakov". Dintre lucrările pe teme biblice sunt cunoscute lucrările „Troița", icoane ale Mântuitorului, serii pe teme religioase în biserica Sfintei Treimi din Nikitniki. A realizat gravuri la parafraza poetică a psaltirii a lui Simeon Poloțki. Ușakov este unul dintre primii pictori ruși care a introdus în iconografie elemente ale perspectivei realiste.

unde au lucrat dimpreună cu meșterii din capitală și cei din Kostroma: Iuri Nikitin, Vasili Ilin, Sila Savin, Sevastian Dimitriev, Stepan Efimiev, ș.a. În *soborul Sfintei Treimi* noi vedem expunerea consecutivă, dispusă în rânduri (registre) a Noului Testament – de la lucrarea pământească a lui Hristos prin Patimi, Răstignire și Înviere, către faptele Apostolilor. Scena tradițională a Înfricoșatei Judecăți de pe peretele vestic lipsește, fiind înlocuită cu o serie de picturi ce relatează arătarea Mântuitorului după Înviere. Toate imaginile sunt la aceeași dimensiune. Nici un eveniment nu se evidențiază prin dimensiuni particulare (cum era altădată) cu excepția scenelor Învierii, Înălțării și Pogorârii Sfântului Duh, plasate pe bolți. Ritmul alternării subiectelor este echilibrat și liniștit. Acesta este un exemplu a cât de mult au pierdut *iconarii de frescă* simțul sobornicesc. Picturile erau adaptate pentru ilustrarea Istoriei Sfinte, deveneau prin menire o „Biblie pentru necărturari". Această idee – să ne aducem aminte încă o dată – exprima una dintre particularități în destinația de ansamblu a picturii bisericești. Acum particularitatea a dobândit caracteristicile întregului. Omul credincios era considerat în biserică nu drept centru esențial al universului dumnezeiesc, centrul unității sobornicești, ci un ignorant naiv, care are nevoie pentru plinătatea cunoașterii Evangheliei de imagini-ilustrații, în care conținutul principal au devenit evenimentele exterioare, și nu înțelesul lor duhovnicesc.

Un astfel de principiu compozițional este cunoscut din picturile bisericilor din Iaroslav și Kostroma – doar nu întâmplător au lucrat în biserica moscovită tocmai cei din Kostroma.

La pictarea iconostasului bisericii Sfintei Treimi a luat parte și Simon Ușakov, a cărui casă se afla în apropiere. Ușakov și-a stabilit drept scop să redea Dumnezeirea lui Hristos, dar de fapt, a creat în icoanele sale nu chipuri, ci înfățișări, cu modelarea luminoasă caracteristică, cu particularizarea pur omenească. Drept pildă poate sluji imaginea „Mântuitorului Nefăcut de mână" lucrată pentru *Mănăstirea Sfintei Treimi a Cuviosului Serghie de Radonej*.

Și mai remarcabile sunt imaginile Preasfintei Treimi realizate de către Ușakov după același tip, ca și Troița Cuviosului Andrei Rubliov. Pictorul veacului al XVII-lea, comparativ cu prototipul, a telurizat compoziția, a lipsit-o de ritmul sever și ușor. Ușakov a îngrămădit detalii care irită ochiul, a acordat expresiei fețelor (nu chipurilor!) îngerești un oarecare manierism. Perspectiva lineară și inversă se combină într-un mod ciudat, ce contravine naturii lor. Figurile Îngerilor sunt volumetrice, senzuale trupește.

Ușakov reprezintă în mod egal, și, prin urmare deopotrivă ca însemnătate, toate elementele, toate detaliile imaginii sale: și Îngerii, și fragmentele arhitecturale din planul posterior (pe care el, spre deosebire de Cuviosul Andrei Rubliov, le pictează cu minuțiozitate), și vasele de pe masă (tocmai



vasele, și nu potirul de jertfă). Paleta cromatică a acestei „Troițe", așa cum demult a fost remarcat, reproduce tonalitatea peisajelor olandeze și flamande.

Ulterior, urmașii lui Ușakov, doar au înrăutățit toate elementele enumerate, au îngreuiat la maximum compoziția, au redus unul dintre cele mai importante evenimente ale Istoriei Sfinte la un episod existențial nesemnificativ - demonstrația unei ospitalități generoase față de niște personaje condiționate.

Ușakov a fost acel pictor, care a combinat iconografia cu pictura laică: el este autorul câtorva portrete ale țarului, picta ornamente, împodobea obiecte de uz casnic, picta case și palate ș.a. Tot el și-a însușit meșteșugul gravurii și a propășit în această îndeletnicire.

Trebuie să recunoaștem că Ușakov era un decorator excelent. Măiestria lui poate fi apreciată după icoana Maicii Domnului de Vladimir (1668), pictată pentru *soborul Sfintei Treimi* din Nikitniki. Însăși imaginea Născătoarei de Dumnezeu ocupă doar o parte mică din icoană: ea este plasată pe crengile unui copac rămuros, care crește din *soborul Adormirii Maicii Domnului* din Kremlinul Moscovei; soborul este ușor recunoscut după formele arhitecturale reproduse exact și, de asemenea, după zidul Kremlinului cu turnul Spaski, plasate în partea cea mai de jos a icoanei.

Arborele, simbolicul „Arbore al Statului Rus" (adeseori tot astfel este numită și însăși icoana) este sădit de personaje istorice: cneazul Ivan Kalita, din timpul cârmuirii căruia a început creșterea cnezatului Moscovei, precum și mitropolitul Petru, care a transformat Moscova în centrul duhovnicesc al Rusiei. Asupra sădirii copacului veghează țarul Alexei Mihailovici și țarina, dimpreună cu copiii. Pe crengile arborelui, în jurul icoanei Născătoarei de Dumnezeu, sunt plasate în douăzeci de medalioane imaginile Sfinților moscoviți și, de asemenea, ale oamenilor de stat. Toate acestea îl eclipsează pe Hristos, Care e înconjurat de doi îngeri și e reprezentat în partea de sus a icoanei.

Icoana este neobișnuit de frumoasă, însă frumusețea ei a constituit pentru pictor un scop în sine, ea nu poartă în sine licărul frumuseții cerești, ci se transformă în frumusețe comună. Pământească ca și esență, a devenit însăși ideea de icoană - proslăvirea statului moscovit, care simboliza în conștiința multora Împărăția Cerească pe pământ. Doar nu degeaba este reprezentat cu nimb, spre exemplu, țarul Mihail Feodorovici, deși el nu a fost trecut niciodată în rândul Sfinților. Ne putem aminti că sunt reprezentați cu nimburi și alți oameni de stat ai Rusiei, care au fost înmormântați în *soborul Arhanghelilor din Kremlin*, care sunt prezenți în picturile acestei biserici în rând cu Sfinții. O astfel de interpretare a istoriei, este destul de simptomatică. În multe minți, cele ale lui Dumnezeu și ale Cezarului au devenit de nedespărțit ontologic.



Simon Ușakov - ***Maica Domnului din Vladimir*** **(1668)**



Feodor Zubov - *Longhin Sutașul*, anii 1680

Meșterii moscoviți, contemporani lui Ușakov, se deosebeau doar prin gradul de realizare a acestui concept al Împărăției pământești, al Cerului pe pământ, în diversele lui variante. Un număr considerabil de iconografi (cum ar fi de pildă Feodor Zubov[6], care după moartea lui Ușakov a devenit conducătorul Atelierului de icoane, un maestru de un talent ce-l depășea pe cel al predecesorul său) înclinau, fără temeri, către tradițiile vechi, însă nimeni nu a reușit să învingă în totalitate noile tendințe.

La sfârșitul secolului al XVII-lea, pentru iconarii capitalei, măiestria formală s-a transformat definitiv drept un scop în sine. Era strălucire exterioară, virtuozitate meșteșugărească – dincolo de acestea nu mai străbătea profunzimea conceptelor religioase, și nici nu putea exista. Acolo, unde totul este înlocuit cu fast și somptuozitate, nu mai rămâne loc pentru adevăr.

---

[6] Feodor Zubov – iconar din Ustiuj. În anul 1660 a pictat ușile împărătești și icoanele prăznicare pentru *soborul Acoperământul Maicii Domnului din Iaroslav*. În 1663 a pictat pentru țar chipul Domnului Savaot. În 1664 este numit pictor cu simbrie la Orujeinaia Palata și a lucrat în *biserica Muceniței Evdochia*. În 1666 a pictat *soborul Mântuitorului Nefăcut de mână*. Dintre lucrările lui s-au păstrat icoana *Acoperământul Maicii Domnului* în *soborul Acoperământul Maici Domnului din Izmail*, semnată, și *Faptele*, în care este montat chipul *Mântuitorului Nefăcut de mână* vechi, din *soborul Mântuitorului de după Zăbrelele de aur din Kremlin*, de asemenea, semnată.

Dacă la Moscova, cu toată delăsarea vieții duhovnicești, nu au fost șubrezite temeiurile Ortodoxiei – cu ierarhia sa de valori îndestul de definită – sub aspect religios și sub aspectul politic, ca reflectare a celui religios (monarhia este expresia firească a unei astfel de ierarhii în politică), în Novgorod însă s-a remarcat o neacceptare mascată a acestei ierarhii, o înfruntare nu foarte vădită a reperelor valorice, statornicite în Biserică. Novgorodul cu tendința lui spre politică autonomă, către independența față de Moscova în general, prezenta un pământ prielnic pentru felurite erezii. Nu întâmplător în 1694, tocmai în Novgorod a avut loc deschiderea soborului [bisericii] credincioșilor pe stil vechi.

Bineînțeles, în secolul al XVII-lea o discuție serioasă despre independența Novgorodului era deja cu neputință, însă tendința către autonomie se resimțea totuși, cu toate că nu în chip vădit. Novgorodul cugeta în ascuns nu asupra ierarhiei valorilor, ci asupra distrugerii ei – intenție ce în plan ideologic a fundamentat existența nu a unuia, ci a câtorva centre politice (Novgorodul nefiind printre ultimele). În pictura religioasă aceasta s-a exprimat prin preferarea de către iconarii novgorodeni a subiectelor vechi-testamentare în locul celor evanghelice și, în substratul unei astfel de preferințe se ascundea, în primul rând, îndepărtarea de la ierarhia extrem de clară a orientării duhovnicești a Evangheliei, iar în al doilea rând, respingerea priorității Harului asupra Legii – ca urmare a aceleiași răsturnări a ierarhiei valorilor. Cu toate acestea, Legii i se conferea egalitatea Harului, pe când Harul tăgăduiește o astfel de egalitate, deoarece se definește prin măsura desăvârșirii duhovnicești a omului și aceasta e diferită la fiecare în parte.

Acest exemplu demonstrează cum încălcarea principiului în probleme ce par oarecum periferice în raport cu adevărul, se răspândește în tot spațiul conștiinței omului și amenință să răstoarne însuși principiul tocmai în ceea ce are mai important. În mod paradoxal, tendința către independența politică din Novgorod, s-a răsfrânt într-un atentat asupra temeiurilor credinței, căci una dintre instituirile principiale noi ale creștinătății, comparativ cu Vechiul Testament, a devenit înlocuirea Legii cu Harul. Luminând Rusia, mitropolitul Ilarion al Kievului[7] în *Cuvânt despre Lege și Har*, tocmai despre

[7] Sfântul Ilarion (Rusin) a fost mitropolit al Kievului și al întregii Rusii în timpul domniei lui Iaroslav cel Înțelept (1051). După mărturia Patericului Lavrei Pecerska din Kiev a fost tuns monah de către Sfântul Antonie, întemeietorul mănăstirii. Este autorul mai multor scrieri, dintre care cele mai cunoscute sunt: *Cuvânt despre Lege și Har* (aprox.1030-1050) în care mărturisește temeiul teologic al locului Bisericii Ruse în istoria rânduielii Dumnezeiești a mântuirii; *Rugăciune către Dumnezeu în numele întregii Rusii nou-creștinate; Învățătură despre folosul duhovnicesc către toți creștinii; Cuvânt către*

aceasta vorbea (în veacul al XI-lea): „Despre Legea dată de Moise și despre Harul și adevărul ce s-a arătat prin Iisus Hristos, despre aceea cum că Legea s-a retras, iar Harul și adevărul au umplut pământul și credința s-a întins peste toate popoarele și peste poporul nostru rus... Așa cum s-a retras lumina lunii când a răsărit soarele, așa și Legea s-a retras în fața Harului ce s-a arătat. Și nu mai este încătușată omenirea în Lege, ci petrece slobodă întru Har. Căci evreii se îndreptățeau la lumânarea Legii, creștinii însă sub soarele Harului își zidesc mântuirea, căci iudeii se îndreptățeau pe sine cu umbra și Legea, dar nu se mântuiau, creștinii însă, nu se îndreptățesc cu adevărul și Harul, însă se mântuiesc. Căci printre iudei este îndreptățirea de sine, iar la creștini este mântuirea. Așa cum îndreptățirea de sine este întru această lume, mântuirea este a veacului viitor, căci iudeii se sârguiau pentru cele pământești, creștinii însă pentru cele cerești".

Astfel, încă de la începuturile creștinătății în Rusia, adevărul și Harul au fost întărite împreună și indisolubil de cuvântul episcopului. Un gând cu înțelegere adâncă: Prin Lege omul se îndreptățește, prin Har se mântuiește[8]. Preferința pentru una ori alta depinde de înțelegerea menirii omului. Cei ce doresc să se îndreptățească pe pământ preferă Legea, cei ce tind către mântuire în locașurile de Sus – Harul. Unde este adevărul? Pentru omul ortodox aceasta este o întrebare retorică.

Dorința de a se afirma în raport cu Moscova a silit Novgorodul ca în chip tăinuit să prefere Vechiului Testament, Legea. Și astfel să neglijeze adevărul, așa cum îl înțelege Ortodoxia, căci ea este credința mântuirii, și nu a îndreptățirii de sine. E adevărat că necreștinii pot să tăgăduiască o astfel de înțelegere a adevărului, însă novgorodenii erau totuși ortodocși. Aici mai degrabă s-au vădit răsunetele ereziei de demult, răspândite cândva în Novgorod, a iudaizanților.

---

fratele stâlpnic; Tâlcuirea sau mărturisirea credinței; Panegiric către Vladimir, care a luminat Rusia prin botezul său. Sfântul Ilarion s-a născut în familie de preot în Nijegorodsk, și a trăit în perioada domniei marelui cneaz Iaroslav cel Înțelept, fiul lui Vladimir, cel întocmai cu Apostolii. Sfântul Ilarion nu a fost doar un „bărbat cu carte", ci a fost înzestrat cu multe daruri duhovnicești și o înțelegere teologică adâncă, slujind cu multă râvnă și dăruire Biserica lui Hristos. În istoria Bisericii Ortodoxe Ruse a rămas ca primul ierarh numit mitropolit al Soborului episcopilor ruși. A adormit întru Domnul pe la anul 1055. Moaștele Sfântului sunt așezate în Peșterile din Kiev. Este pomenit în 21 octombrie și 28 septembrie în *soborul Cuvioșilor Lavrei Pecerska din Peșterile Apropiate* și în a doua săptămână a Postului Mare în *soborul Tuturor Sfinților Lavrei Pecerska*.

[8] **„Și viața de acum, în trup, o trăiesc în credința în Fiul lui Dumnezeu, Care m-a iubit și S-a dat pe Sine însuși pentru mine. Nu lepăd harul lui Dumnezeu; căci dacă dreptatea vine prin Lege, atunci Hristos a murit în zadar"** *(Galateni 2, 20-21)*; **„Cei ce voiți să vă îndreptați prin Lege v-ați îndepărtat de Hristos, ați căzut din har"** *(Galateni 5, 4)*.

Și iată paradoxul: Novgorodul care cugeta excesiv la independență, în veacul al XVII-lea deja nu mai e deplin original, specific în arta sa; se resimte influența puternică nu doar a meșterilor moscoviți, ci și a celor din Povolghia (zona de lângă râul Volga). Povolghia, este întâi de toate Iaroslavul, Kostroma, care nu râvneau către o independență deosebită, însă au dat modele de artă bisericească care nu rămâneau cu nimic în urma celor create de iconarii țarului.

Picturile bisericești din Iaroslav și Kostroma, lucrările maeștrilor din Povolghia în alte orașe ale Rusiei se constituie într-una dintre cele mai reușite realizări ale artei rusești ale veacului al XVII-lea.

Printre cei mai cunoscuți pictori ai Povolghiei se numără: Gurie Nikitin, Ioachim Agheev, Vasili Ilin, Sava Savin, Sevastian Dimitriev, Vasili Kondakov, Dimitri Grigoriev ș.a. Stilul cel mai răspândit pentru cei din Kostroma și Iaroslav a devenit pictura murală, deși iconografia prospera, de asemenea. În multe biserici se creau ansambluri artistice extraordinare ca și frumusețe, armonii cromatice, care reflectau frumusețea pământească. În aceste picturi a fost utilizat principiul construcției compoziționale, cunoscut de noi după soborul Troiței din Nikitniki: consecutivitatea în registre suprapuse a subiectelor evanghelice și a vieților Sfinților (în funcție de hramul bisericii). Cei care se rugau nu se pătrundeau doar de triumful frumuseții pământești, ci aveau în fața ochilor istorisirea cursivă despre lucrarea pe pământ a lui Hristos, despre viața Născătoarei de Dumnezeu sau a unui Sfânt oarecare. Pictorii murali revelau viața sfântului ca pe un șir de evenimente din viață, pe înțelesul fiecărui om: de pildă, multe subiecte erau legate de diferite munci gospodărești. Personajele picturilor murale pot să secere, să construiască un locaș (o casă din bârne) ori să are. Tendința către scene de stil, ca esență, demonstrarea activităților de muncă la pământ ale omului se îmbinau la pictori cu tendința de a atribui caracteristici psihologice oamenilor reprezentați; prin toate acestea tratarea chipului interior și a faptelor Sfântului era extrem de apropiată de înțelegerea celor cărora le-au fost destinate imaginile. Viețile Sfinților se descopereau în categoriile gândirii obișnuite pentru om.

Orașele de pe Volga sunt orașe comerciale, aici locuiau o mulțime de târgoveți, de întreprinzători. De aceea, de pildă Sfântul Nicolae al Mirelor Lichiei, foarte cinstit în Rusia, era reprezentat cu prisosință ca ocrotitorul bun, care ajută material (cu bani, aur) pe cei care erau în necaz, în lipsuri ș.a. Adică, din multele evenimente din viața Sfântului se evidențiau anume acelea care ajutau să creeze în conștiința târgoveților bogați idealul ajutătorului generos al oamenilor, să îndemne către o lucrare de binefacere plină de mărinimie.

În reprezentarea subiectelor învățătoare de credință, teologice, în care se pretindea revelarea sensului sacral, pictorii-murali se remarcau printr-o

deosebită răceală și printr-un decorativism formal. Sfințenia cerească adevărată, frumusețea sfințeniei s-au dovedit pentru ei, probabil, nu îndeajuns înțelese. De aceea, nu este cu mirare a întâlni în lucrările cercetătorilor astfel de observații: „Maica Domnului în fresce este cu fața plină, rumenă și zâmbitoare; Hristos e viguros, pământește, un om puternic".

O inovație de însemnătate: iconarii din Povolghia uneori foloseau drept model – însă bineînțeles, în mare parte răstălmăcit – gravurile vest-europene. Și iată, apare iar problema influenței străine asupra culturii poporului. Autorul unuia dintre tratatele teoretice de pictură, Iosif Vladimirov[9], aducea în favoarea necesității și justificării împrumuturilor largi, un astfel de argument: de la negustorii străini se cumpără diferite feluri de mărfuri, care nu stârnesc reproșuri dacă sunt bune ca și calitate, atunci de ce trebuie să fie reproșuri împotriva utilizării modelelor artistice străine? Teoreticianul Vladimirov a amestecat noțiuni de niveluri diferite, material și principial, și a redus valorile duhovnicești la cele materiale.

Desigur, și în artă, ca și în general în viață, nu trebuie să ne închidem în limitele înguste ale existenței proprii. Înțelegerea artistică a unei oarecare experiențe se poate dovedi foarte fructuoasă pentru dezvoltarea tuturor sferelor vieții, și totodată și ale artei. Dar ce este o dezvoltare originală în artă? Oare orice inovație este favorabilă? Nu, ci doar aceea care ajută mai deplin și mai profund să se descopere adevărul. Altfel, noul mijloc va deveni doar un fast inutil, care uneori umbrește sensul adevărat al chipului.

Dar oare nu către un același adevăr unic trebuie să tindă toți?

Omul rus (ca și oricare altul) nu va pierde din înfățișarea sa dacă se va îmbrăca în costum din stofă englezească. Dar dacă el, ortodox fiind, va începe să se forțeze să privească lumea ca un catolic, va înceta să mai fie ortodox și rus totodată, însă catolic adevărat tot nu va deveni, el însuși devenind o confuzie. Ceea ce s-a dezvoltat organic în miezul unei culturi în curgerea veacurilor, se poate potrivi întrucâtva pentru viața care s-a creat și a decurs în alte condiții istorice, culturale și duhovnicești. Aceasta se referă la formele exterioare, însă în ce privește însuși adevărul, abaterea de la acesta este cu totul de neîngăduit.

Unul din împrumuturile străine conștiinței ruse a devenit raționalismul, care în sfera artei religioase s-a manifestat în pretențiile pictorilor

---

[9] Iosif Vladimirov a fost un pictor rus din veacul al XVII-lea, născut în Iaroslav (anul nașterii și al morții sale nu se cunosc). A fost iconar la Orujeinaia Palata și a participat la pictarea frescelor *soborului Adormirii* (1642-1644), ale *soborului Arhanghelilor* (din 1652), ale *soborului Sfintei Treimi din Nikitniki*, din Moscova (1652-1653) și ale *soborul Adormirii* din Rostov-Iaroslav (1659). În tratatul său (sub formă de *Epistolă* către Simon Ușakov) a pledat pentru folosirea în iconografie a clar-obscurului.



Detaliul central al icoanei *Adormirii Maicii Domnului* realizată de Kiril Ulanov în anul 1694

asupra propriei lor înțelegeri a adevărurilor ortodoxe – respingând experiența de veacuri a Bisericii. Aceasta s-a răsfrânt întru pierderea temeiurilor duhovnicești ale artei și chiar prin ivirea dispozițiilor apropiate de erezia iconoclasmului, combătut în vechime.

Adam Olearius, sfetnic la curtea ducelui Schleswig-Holstin, care a vizitat Moscova în anii 30 ai veacului al XVII-lea, a pomenit în însemnările sale de călătorie aceste cugetări ale unuia dintre preoții ruși: „Nu se cuvine ca cinstea cuvenită lui Dumnezeu a se da icoanelor, care sunt făcute cu mâinile, din lemn și culori, chiar dacă ele ar trebui să reprezinte imaginea lui Dumnezeu și a Sfinților. Nu urmează dintru acest raționament ca mai degrabă să cinstim oamenii și să ne rugăm lor, deoarece ei sunt zidiri după chipul și asemănarea lui Dumnezeu și înșiși au făcut aceste icoane?"

Iată chipul înțelepciunii mincinoase care încă din vechime a fost lepădată. Căci iarăși aceeași rătăcire: vederea trupească vede fereastra, dar este atât de slăbănogită, încât nu vede lumina din fereastră.

Este important să reținem faptul că conștiința ortodoxă, care se sprijină pe Sfânta Tradiție, căreia îi este atribuită și iconografia, distinge cinstirea icoanelor de adorare, ca și noțiuni care nu se suprapun. Ortodoxia a vorbit dintotdeauna despre cinstirea icoanelor și nu despre închinarea icoanelor – diferență considerabilă. Iconoclasmul, într-un final logic, duce la negarea închinării Maicii Domnului și Sfinților, deoarece cade în ispita respingerii Tradiției (lucru pe care îl vedem în protestantism).

Dar tragedia a constat în aceea că arta religioasă a veacului XVII, adeseori nici nu mai era o *fereastră* adevărată, ci doar o legătură de rame pe un perete de nestrăbătut. Iar uitându-te la o astfel de *fereastră* poți rămâne și indiferent...

7

⊕ ⊕ ⊕ ⊕ ⊕ ⊕ ADUNAȚI-VĂ COMORI ÎN CER ⊕ ⊕ ⊕ ⊕ ⊕



⊕ *Așa numita „știință a artelor sovietice" a denaturat cu desăvârșire înțelegerea icoanei ortodoxe, impunând permanent perceperea ei laică. În parte, aceasta se realiza forțat. În anii când se distrugeau bisericile, se ardeau vechile icoane, se distrugeau cărțile și manuscrisele, erau omorâți păstorii duhovnicești ai poporului, pentru a salva cele ce au supraviețuit, se propunea percepția oricărei arte din punct de vedere exclusiv estetic, fără o orientare către adevărul duhovnicesc, întipărit (pecetluit) în icoane, fresce sau biserici. Treptat, aceasta a devenit convingerea fermă a multora, care după tipul activității din cadrul profesiei, se ocupau de arta religioasă. Pentru a ne convinge de aceasta, este suficient să luăm cunoștință cu lucrările de studiu al artelor. Și acesta nu este altceva decât o formă ascunsă de iconoclasm...* ⊕

Marile icoane erau luate Bisericii și erau incluse în expozițiile din muzee. Cele sfinte au început să fie privite ca și exponate. Chiar și acei cercetători, care înțelegeau rostul adevărat al icoanei, erau forțați fie să ascundă cunoștințele lor, fie să se exprime aluziv. Se crea impresia că adevărul este iarăși ascuns și pentru totdeauna.

Suntem nevoiți să recunoaștem cu amărăciune că acestea[1] depreciază – în întregime sau în parte – lucrările unor critici de artă, care erau considerate oarecum clasice: cercetările lui M. V. Alpatov, V. N. Lazarev, V. G. Briusova, G. K. Wagner, M. A. Iliin ș.a. Ce atitudine trebuie să avem față de lucrările savantului care a afirmat cu sinceritate și, bineînțeles, nu fără a trage cu ochiul la ideologia dominantă: „Nu teologia, ci viața i-a obligat să elaboreze noi forme artistice și chiar iconografice" (G. K. Wagner). Astfel se scria în anul 1976, dar astfel se scrie și astăzi, aceleași idei sunt expuse în cartea nu demult apărută (1993), *Arta Vechii Rusii* – și de către același autor; el a perseverat în confuzia – fatală pentru cercetătorul iconografiei ruse – dintre învățătura isihastă despre lumina taborică și cea umanistă, și astfel s-a dovedit incapabil în considerațiile sale privitoare la arta ortodoxă.

În scrierile multor și multor cercetători de artă se manifestă fie vădit, fie în substrat, elogierea Renașterii europene ca pe un oarecare ideal, la care

[1] Aici autorul se referă la starea de fapt și metodologia de abordare a artei religioase în perioada comunistă, pe care le-a pomenit în introducerea articolului.

cultura rusă, deși s-a străduit, evident că nu a ajuns. Veacurile XIV-XV, tocmai perioada de înflorire a artei bisericești este considerată drept o oarecare Prerenaștere (termen discutabil, neacceptat de toți, însă totuși încetățenit), orișicum ceva inferior în raport cu plinătatea Renașterii. D. S. Lihaciov afirma însă direct: „Prerenașterea nu s-a transformat în Renaștere, deoarece au căzut orașele-comune[2] (Novgorod și Pskov), lupta cu ereziile s-a dovedit victorioasă pentru biserica oficială. Statul centralizat acaparase toate forțele duhovnicești". Sau, cu alte cuvinte, dacă ereziile ar fi biruit, iar plinătatea Ortodoxiei ar fi fost afectată, dacă Rusia ar fi continuat să rămână fărâmițată, atunci oare ar fi triumfat duhovnicia?

De către o parte din savanți se credea că obstacolul principal al progresului duhovnicesc al Rusiei l-ar fi constituit răspândirea ideilor isihaste. Pe o astfel de „axiomă" își fundamenta concepțiile sale unul dintre pilonii științei artelor sovietice – V. N. Lazarev. Și nu doar el singur. Cât poate să valoreze o astfel de afirmație: „Serghie curând a înțeles egoismul dogmelor isihaste"? (M. A. Iliin) Și acestea au fost spuse despre unul dintre cei mai mari isihaști – Cuviosul Serghie de Radonej.

Totul se adeverește a fi pe dos, pus cu capul în jos, albul se dovedește a fi negru, negrul – alb, iar acest lucru se repetă de mai multe ori, este publicat în mai multe variante, este sprijinit de nume sonore, de grade, funcții.

Pe ce să se sprijine omul care tinde să dobândească o înțelegere cu adevărat ortodoxă a problemelor artei religioase, a iconografiei în special? Cititorului interesat îi recomandăm mai întâi de toate lucrarea, devenită deja clasică, a lui L. A. Uspenski, *Teologia icoanei în Biserica Ortodoxă*[3]. Clasice în acest sens însă pot fi considerate lucrările părintelui Pavel Florenski, întâi de toate *Iconostasul*[4]. Mulți cunosc lucrările lui E. N. Trubețkoi[5], publicate în ultimii ani în mai multe rânduri. Este dificil să reevaluezi însemnătatea culegerii alcătuite de N. K. Gavriușin, *Filosofia artei religioase ruse* (Moscova, 1993). Unul dintre cercetătorii de frunte ai artei religioase de astăzi este V. N. Sergheev, cunoscut nu doar prin publicațiile sale, ci întâi de toate prin minunata carte despre Cuviosul Andrei Rubliov, dar și

---

[2] Această denumire era dată orașelor medievale care se bucurau de o anumită autonomie politică.

[3] Vezi ediția în limba română: Leonid Uspensky, *Teologia icoanei în Biserica Ortodoxă*, studiu introductiv și traducere de Teodor Baconsky, ed. Anastasia, București, 1994, 275 p.

[4] Vezi ediția românească: Pavel Florenski, *Iconostasul*, traducere și cronologie de Boris Buzilă, ed. Anastasia, București, 1994, 256 p.

[5] În limba română s-a publicat volumul *3 eseuri despre icoană*, traducere de Boris Buzilă, ed. Anastasia, București, 1999.

prin cursurile ținute, în cadrul cărora se cultivă înțelegerea icoanei ruse de către un număr considerabil de ascultători care caută înțelesul adevărat în tâlcuirea artei ortodoxe, și nu concepții de efect, însă superficiale. Pe ideile fundamentale ale cercetătorilor amintiți sunt întemeiate și cugetările despre iconografia ortodoxă, propuse cititorilor în continuare.

Vom repeta, iar și iar, că între arta Vechii Rusii și Renașterea europeană, deosebirile sunt esențiale, principiale. Prima nu poate fi treaptă către a doua, nici teoretic, nici practic. Pentru a conștientiza mai bine aceasta, trebuie să ne amintim încă o dată cunoscutele cuvinte din predica de pe munte: **„Nu vă adunați comori pe pământ... ci adunați-vă comori în Cer..."** *(Matei 6, 19-20)*. Începând cu epoca Renașterii, lumea apuseană se orientează tot mai învederat către adunarea comorilor pe pământ și către acestea o atrag nestăvilit ideile umanismului. Tocmai de către umanism sunt generate ispita civilizației și ideea de progres. Căci adevărata, deși ascunsă, denumire a umanismului este *păcatul originar*, tendința omului de a se rândui după iconomia sa, cu puterile sale, și anume pe pământ, pentru că pentru nimic altceva nu i-ar ajunge propriile lui puteri. Iar pentru a se gospodări pe pământ îi sunt necesare tot bunuri pământești. Atracția înspre cele pământești se vădește în toate nivelele existenței, inclusiv – de pildă –, până întru aceea că sărbătoarea creștină principală în Apus este Nașterea lui Hristos, începutul parcursului pământesc al Mântuitorului, pe când Ortodoxia înalță deasupra tuturor evenimentelor Istoriei Sfinte Învierea, Paștile, cea care atrage sufletul omenesc către înălțimile cerești care au devenit accesibile omului datorită jertfei răscumpărătoare de pe Cruce.

Dar să recunoaștem: idealul adunării bunurilor pământești, aspirația către bunăstarea și fericirea pământească sunt mai aproape, mai pe înțelesuș rațiunii firești a omului, acelei cugetări omenești pe care însă Apostolul a numit-o **„nebunie înaintea lui Dumnezeu"** *(1 Corinteni 3, 19)*. Pentru înălțarea duhovnicească este necesară nevoința credinței. **„Împărăția Cerurilor se ia prin străduință"** *(Matei 11, 12)*. Și trebuie să existe ceva ce să ne dea această putere, să sprijine duhul slăbănogit. Și iată, printre mulțimea de comori ale spiritualității ortodoxe, una dintre cele mai mari după puterea sa învățătoare de credință este **„comoara"** moștenirii iconografice. Icoana dintotdeauna grăiește lămurit și răspicat: **„Adunați-vă comori în Cer"**. Pictorii Renașterii însă aplică măsuri pământești și asupra celor cerești. Și cât de ispititor, de frumos este tot pământescul în faimoasele pânze renascentiste. Însă, este mult prea transparentă însăși intenția de a opune „Prerenașterea" idealurilor Renașterii, tendința de a umili arta ortodoxă și în general viețuirea ortodoxă, de a le prezenta ca pe ceva nedezvoltat, „rămas în urmă", nereușit pe deplin.



***Sfântul Mare Mucenic Gherghe*, veacul al XII-lea, Novgorod**

Rusia Veche a primit Ortodoxia din Bizanț și arta religioasă a devenit un fel de simbol al primirii adevărului. Transmițând primele sfinte icoane, printre care și *icoana Maicii Domnului din Vladimir*, Bizanțul a povățuit Rusia, poporul rus, spre a primi și transmite în imagini sfințenia desăvârșită.

În Novgorodul veacurilor XII-XIII, sub o influență evidentă a școlii bizantine și, probabil, cu participarea nemijlocită a maeștrilor greci, se realiza unul dintre primele avânturi ale iconografiei ruse. Monument măreț al acelor vremuri este *icoana Marelui Mucenic Gheorghe*, din *soborul Sfântului*



***Chipul nefăcut de mână al Mântuitorului*, mijlocul veacului al XII-lea, Novgrorod**

Gheorghe al *mănăstirii Iuriev* din suburbia Novgorodului și care se află acum în *biserica Adormirii Maicii Domnului* din Kremlinul Moscovei. Icoanele *Mântuitorul nefăcut de mână, Bunavestire din Ustiuj* (ambele aflându-se în Galeria Tretiakov) și *Îngerul păr de aur* (Muzeul Rus) pictate în acea epocă în Novgorod, se numără în rândul celor mai mari creații ale artei universale.

Logica formală cunoaște câteva tipuri de definire a obiectului, a fenomenului. Unul dintre acestea este definirea prin intermediul unui exemplu concret. Astfel, se poate explica îndelung în cuvinte noțiunea de frumusețe a sfințeniei, dar este suficient doar să te uiți la icoana *Îngerul păr de aur* ca să nu mai fie nevoie de explicații.

Aceste trei icoane enumerate constituie un model rar de reprezentare a părului Mântuitorului și al Îngerilor cu ajutorul firelor de aur. Maeștrii iconari s-au dovedit parcă într-atât de saturați cu această energie dum-



***Bunavestire din Ustiuj*, veacul al XII-lea, Novgrorod**

nezeiască, încât au simțit-o aievea și au transmis-o în imaginile lor. Însă, la ajungerea la această măsură înaltă al puterii de simțire a unor astfel de energii, contribuie un „sistem" aparte de dezvoltare duhovnicească, întocmit în sine de Ortodoxie, anume tocmai acel isihasm, în care unii

cercetători de artă văd nenorocirea principală a culturii noastre. „Acesta este, de fapt, expresia creștină a neprihănirii, când lucrarea și con-templarea sunt percepute nu ca două moduri de viață, ci dimpotrivă, se împletesc dimpreună[6] în realizarea lucrării minții" – scria despre isihasm filosoful rus V. N. Losski. Temeiul *lucrării minții, a rugăciunii minții* – conținutul semantic de căpătâi al isihasmului – s-a zămislit în creștinism din primele veacuri ale existenței sale, însă definitiv, isihasmul s-a constituit ca și orânduială, ca o învățătură integrală, în veacul al XIV-lea, în Bizanț (și aceasta este legată de polemica despre natura luminii taborice) și, tot atunci, a fost transmis în Rusia, cu toate că și poporul rus cunoștea teme-iurile lui încă din cei dintâi ani ai încreștinării Rusiei.

Isihaști au fost marii pictori Teofan Grecul și Cuviosul Andrei Rubliov. Marii asceți ruși de la Cuviosul Serghie de Radonej și Nil Sorski până la Cuviosul Serafim de Sarov și Stareții de la Optina își lucrau desăvârșirea prin practicarea rugăciunii minții. Isihasmul își îndreaptă atenția exclusiv către „**omul lăuntric**"[7], către transfigurarea lui, către curățirea de păcat. Rugăciunea minții, râvna pentru a însuși înțelepciunea dată de Hristos, a rezistat „sensului rațional" lumesc, după care se conduce omul în viața zilnică. Această împotrivire duhovnicească a desăvârșirii lăuntrice față de succesul practic exterior, a constituit dintotdeauna esența înțelegerii ortodoxe (bineînțeles și a celei ruse) a adevărului.

Înflorirea icoanei novgorodene în veacurile XII-XIII a pregătit un nou avânt al ei în a doua jumătate a secolului al XIV-lea, când în Novgorod crea Teofan Grecul care a venit în Rusia din Bizanț, dar care și-a legat activitatea sa de arta religioasă rusă. „Înțelept preaslăvit, filosof foarte iscusit, Teofan Grecul" îl caracteriza pe pictor scriitorul teolog Epifanie Înțeleptul. Menționăm: *pictor* și nu *artist*; nici măcar *iconar* nu îl numește Epifanie pe Teofan, ci *înțelept, filosof*. Astfel era înțeleasă iconografia în Rusia. Teofan Grecul era, fără îndoială, unul dintre cei care au adus în Rusia vestea despre învățătura desăvârșită a isihasmului.

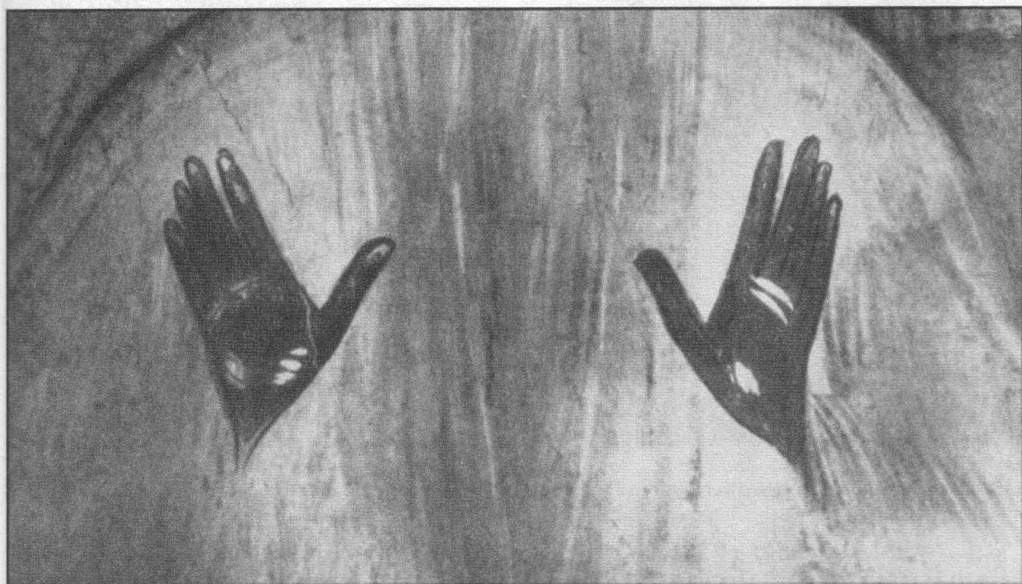
Teofan a îmbinat temeliile artei religioase bizantine cu particularitățile celei novgorodene, preschimbându-le astfel într-o mare artă duhovnicească. Lumea Cerească, în care pătrunde vederea duhovnicească a maestrului este mult prea diversă și reprezentările acesteia la diferiți maeștri, de asemenea, sunt lipsite de uniformitate. Teofan ca și iconar vedea ceea ce corespundea necesităților și valențelor lui duhovnicești.

---

[6] Este vorba de sinergie.

[7] Vezi *Romani* 7, 22.

Încordările deosebite ale vieții duhovnicești, care determină mărețele ei afirmări în lume, sunt de trebuință întâi de toate atunci și acolo unde adevărul începe să aibă potrivnici. Nu prin aceasta se explică oare faptul că primul urcuș evident al iconografiei în Rusia a fost observat tocmai în Novgorod, unde în veacurile XIV-XV s-au ivit și s-au răspândit două dintre cele mai puternice ispite eretice: erezia strigolnicilor și erezia iudaizanților


Teofan Grecul - detaliu al mâinilor Sfântului Macarie Egipteanul (biserica Schimbării la față din Novgorod)

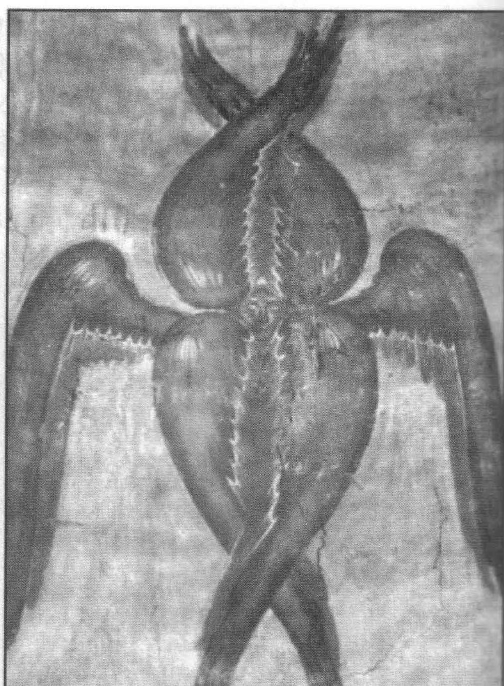
(de înfrângerea cărora D. S. Lihaciov pare să fie foarte afectat). Fără a le analiza în amănunt, vom menționa aspectele generale: tăgăduirea ierarhiei Bisericii, tăgăduirea Tainelor și Dogmelor. Pe lângă acestea, iudaizanții nu primeau învățătura despre Sfânta Treime și tăgăduiau firea dumnezeiască a lui Hristos, înclinând către Vechiul Testament. Și unii, și alții respingeau cinstirea icoanelor.

Cugetul religios rus a răspuns la acestea cu fenomenul numit mai târziu „Școala iconografică de Novgorod".

Maeștrii artiști ai Novgorodului (precum și arhitecții – să ne aducem aminte de laconicitatea sobră a bisericilor novgorodene) ne-au prezentat universul sfințeniei drept o lume a unei aspre exigențe față de om. Ascetica aprofundare de sine în asociere cu încordata căutare a căii către Adevăr, tocmai acestea sunt cele pe care le vedem noi în creațiile maeștrilor novgorodeni. Și întâi de toate la Teofan Grecul.

În Novgorod, Teofan s-a remarcat ca și monumentalist, și sub îndrumarea sa duhovnicească, dar probabil și sub supravegherea lui, au fost pictate mai multe biserici novgorodene. Însă, cu precizie documentară



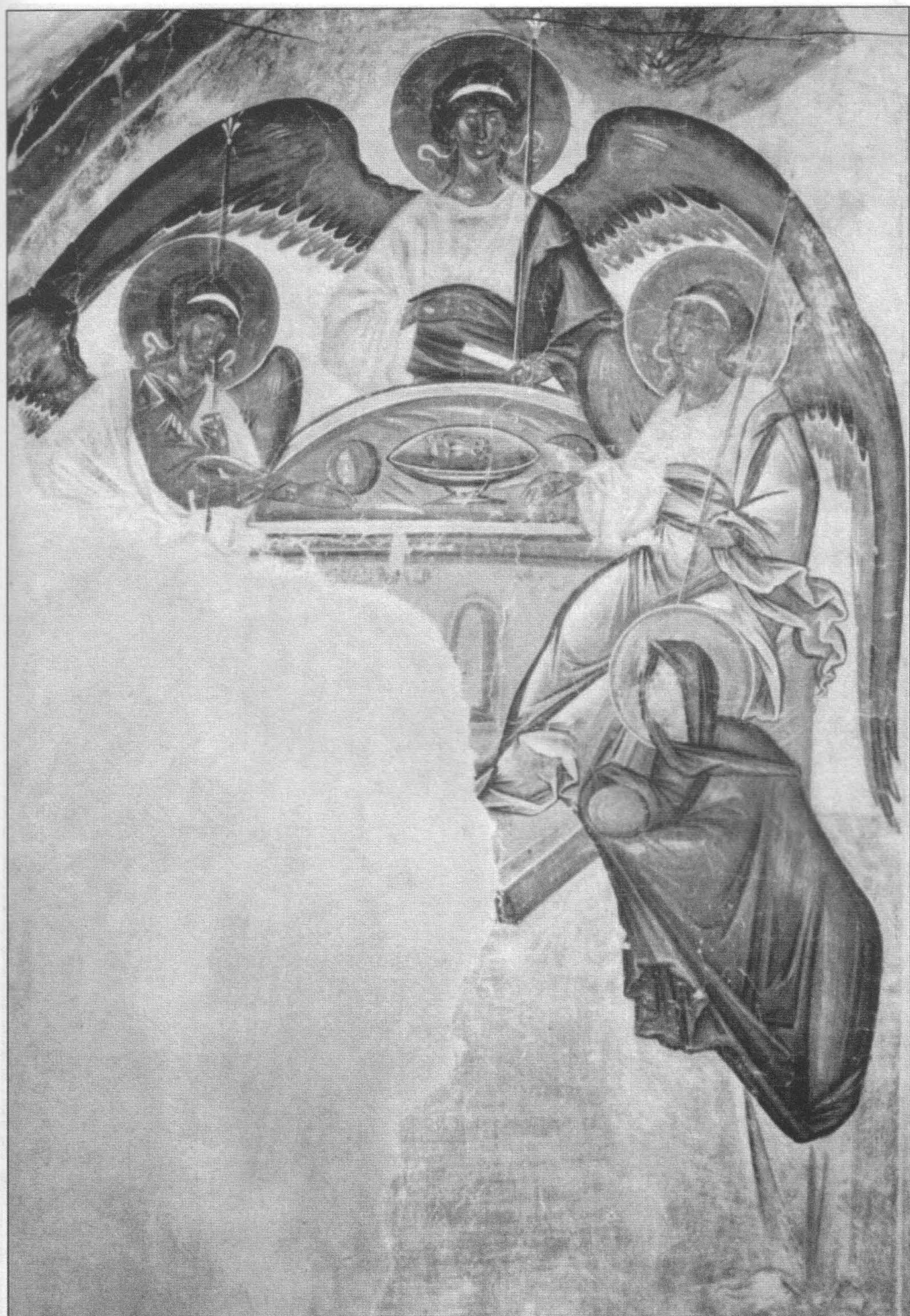


1 2
1: Biserica Schimbării la față din Novgorod (de pe strada Ilin), zugrăvită de către Teofan Grecul în anul 1378
2: Heruvim de pe cupola centrală a bisericii

poate fi menționată doar una dintre operele lui din perioada novgorodeană: frescele *bisericii Schimbarea la Față a Mântuitorului* din strada Ilin, la care a lucrat în anul 1378. Frescele lui Teofan s-au păstrat doar parțial, dar și din acele fragmente care au supraviețuit, o mare parte s-au deteriorat în focul unui incendiu de mai târziu, astfel încât nu se poate aprecia pe deplin particularitatea lor cromatică. Însă măreața operă a pictorului, chiar și în stare deteriorată, acționează extrem de puternic asupra sufletelor și se întipărește lăuntric în chip nepieritor.

Modelele lui Teofan – stâlpnicii și patriarhii, Îngerii lui înfricoșători din compoziția *Troița* – sunt pline de puterea supraomenească a duhului și conferă o imagine deplină despre asceza isihasmului. S-a dovedit neatinsă de incendiu imaginea lui Hristos Atotțiitorul din cupola bisericii – și oare nu se va cutremura sufletul fiecăruia sub privirea acestor ochi atotpătrunzători?

Frica lui Dumnezeu constituie ideea duhovnicească de bază nu doar a operei lui Teofan, ci și a întregii școli novgorodene. Frica – cutremurul înaintea privirii atotvăzătoare din înalturile Cerului. **„Începutul înțelepciunii este frica de Domnul; înțelegere bună este tuturor celor ce o fac pe ea"** *(Psalm 110, 10).*



Teofan Grecul - Sfânta Treime și Sarra (*biserica Schimbării la față* de pe strada Ilin din Novgorod)



Teofan Grecul - ***Sfânta Treime*** - **detaliul Îngerului aflat în centru**



Teofan Grecul - *Sfânta Treime* - detaliu al Îngerului din dreapta și al Sarrei



Teofan Grecul - ***Sfânta Treime*** **- detaliul Îngerului aflat în stânga**



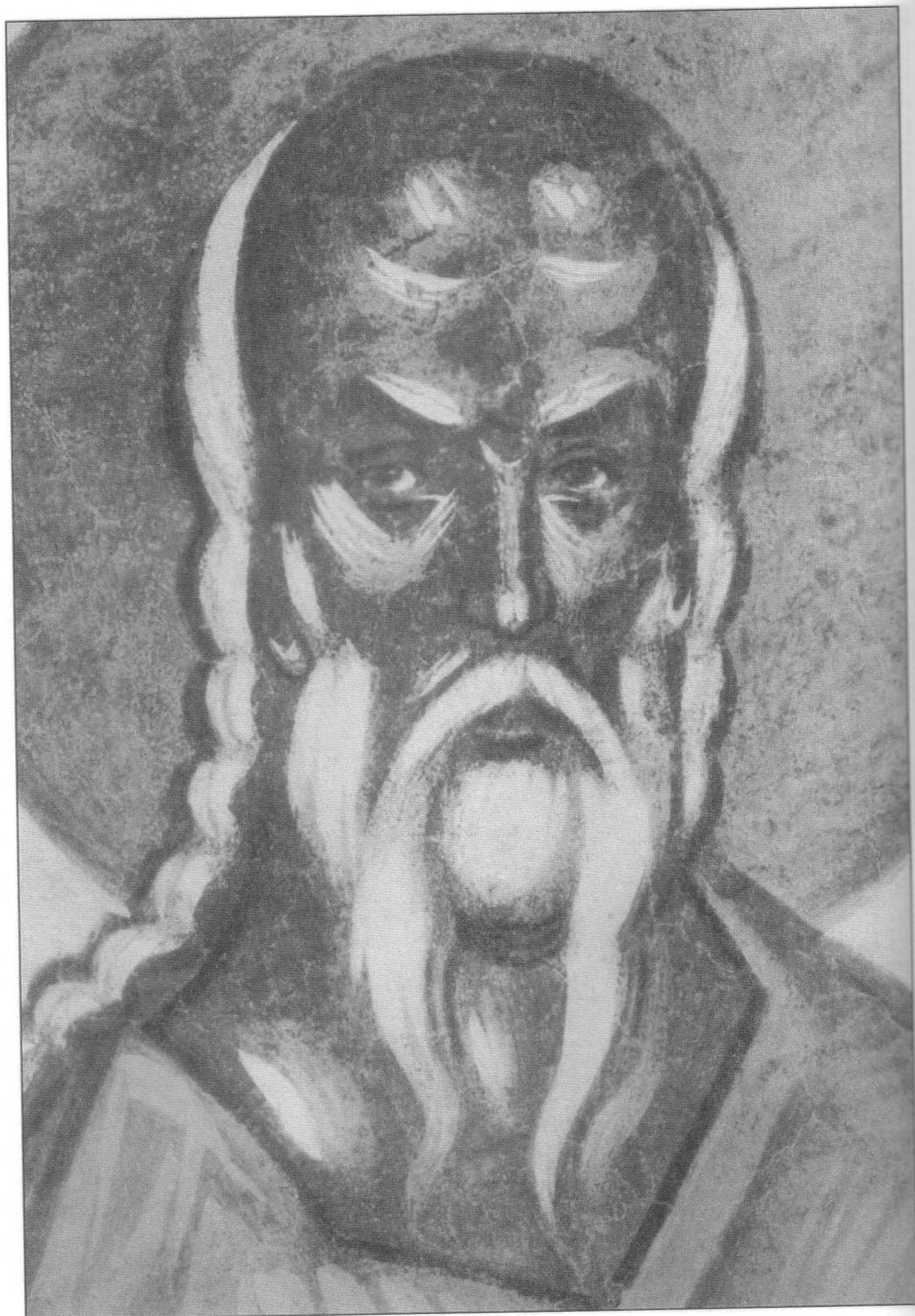
Teofan Grecul - *Hristos Pantocrator* - cupola centrală a bisericii



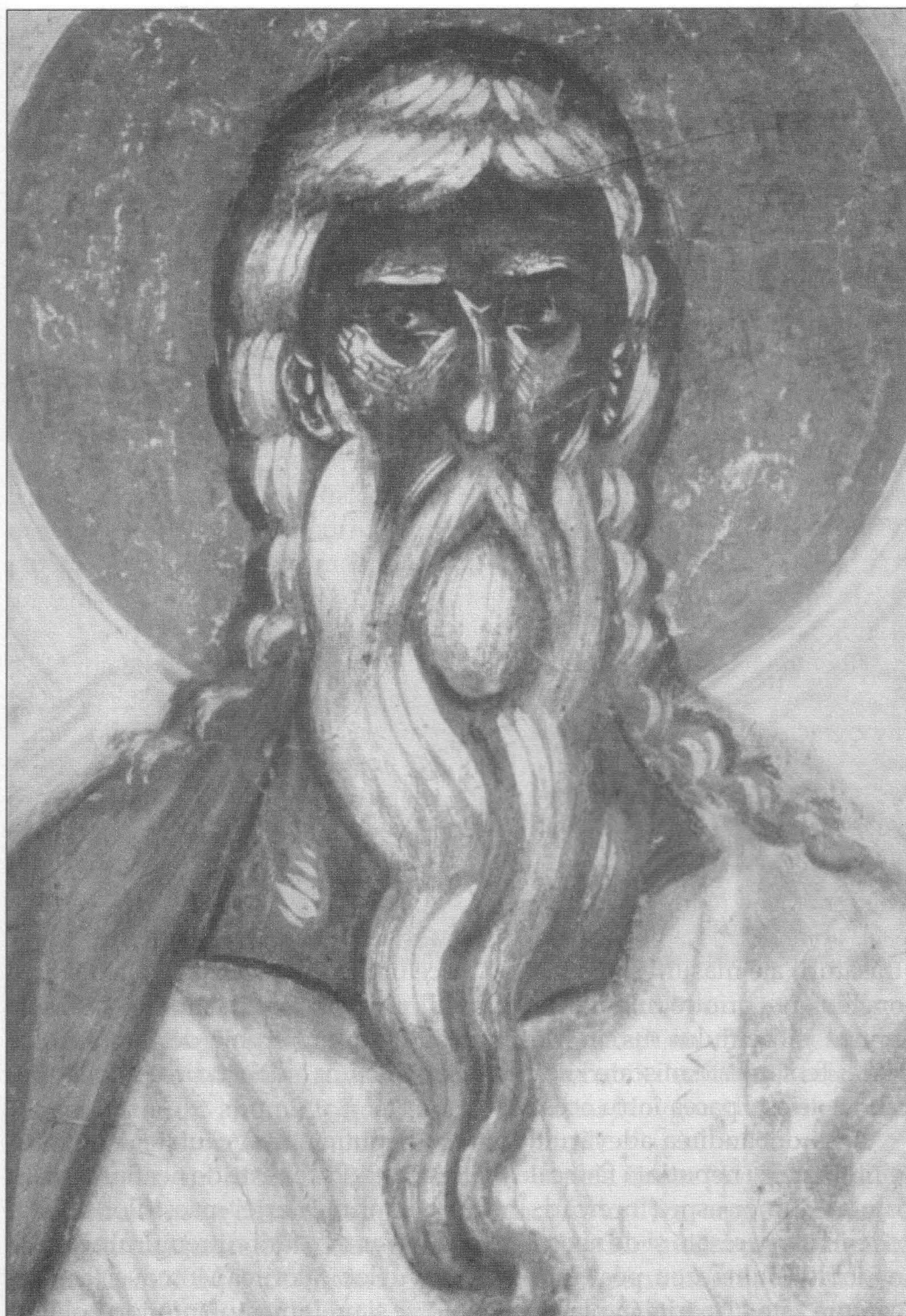
Teofan Grecul - *Stâlpnici*



Teofan Grecul - *Stâlpnic* - detaliu al chipului



Teofan Grecul - *Dreptul Noe* - detaliu al chipului



Teofan Grecul - *Dreptul Melchisedec* - detaliu al chipului

Însă aceasta nu este frica omenească obișnuită, ci chinuitorul simțământ al puținătății corespunderii omului cu acele înalte cerințe și așteptări ale Celui Preaînalt, și care sunt întipărite de maeștrii din vechime cu o forță supraomenească – iată ce este frica lui Dumnezeu. „Dacă vom ține minte" - spune Sfântul Ioan Gură de Aur, lămurind ce este frica lui Dumnezeu - „că Dumnezeu este pretutindeni, aude totul, toate le vede, nu doar faptele și cuvintele noastre, ci și intențiile și cugetele noastre, atunci noi nu vom îndrăzni nici a mai vorbi, nici a mai cugeta". Frica lui Dumnezeu este temerea omului de a se dovedi a fi nevrednic de dragostea Ziditorului și Mântuitorului.

După perioada de la Novgorod, Teofan a lucrat la Moscova, dar aici picturile lui murale nu s-au păstrat, deși este cunoscut că maestrul a pictat, de pildă, *biserica Bunei Vestiri* din Kremlinul Moscovei; însă această biserică a fost considerabil reconstruită, de fapt înălțată din nou pe vechea fundație, astfel încât frescele inițiale au fost, bineînțeles, pierdute. Însă, într-atât erau de prețuite picturile lui Teofan, încât iconostasul bisericii a fost păstrat și restaurat cu minuțiozitate după reconstruirea bisericii. Împreună cu confratele iconar mai mare, la iconostas au trudit meșterii Prohor din Gorodeț și Cuviosul Andrei Rubliov. Aceasta a fost prima lucrare a Cuviosului, menționată în cronici la anul 1405.

Teofan Grecul a făcut vădite în Moscova aceleași trăsături ale artei sale cu care a fost marcată și perioada lui novgorodeană, însă neobositei pătimiri duhovnicești i se alătură în noile lui icoane și liniștea adâncă a duhului – asociere aproape incredibilă, cu putință a fi exprimată doar de marele maestru.

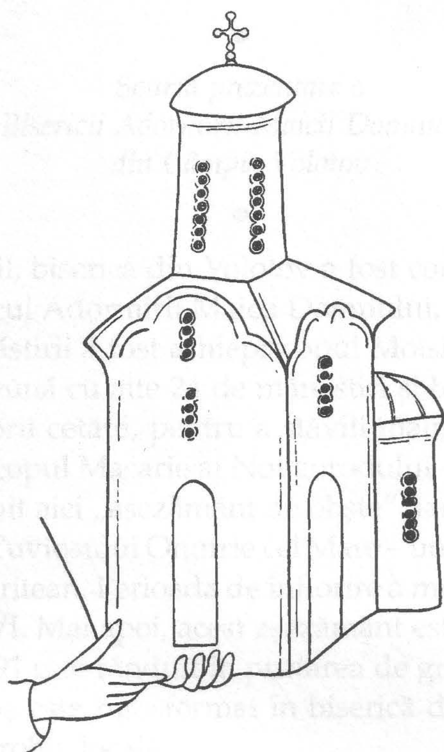
Într-o oarecare măsură, Teofan și contemporanul său mai mic, Cuviosul Andrei sunt diferiți în ce privește lucrările lor: primul se află într-o căutare duhovnicească dinamică și într-o încordare dramatică, al doilea este ponderat, liniștit, contemplativ, pașnic. Acestea nu sunt pur și simplu numai particularități personale ale caracterelor celor doi iconari, ci și însușiri [trăsături] ale măsurii duhovnicești a acelui mediu în care acționa lucrarea lor: Teofan – printre tulburările duhului eretic; Cuviosul Andrei – în însuși centrul isihasmului rus, în Mănăstirea Sfântului Serghie de Radonej. De aceea, Teofan este mișcare și căutare, iar Rubliov – dobândirea adevărului dumnezeiesc, pacea întru acesta.

Însă dobândirea adevărului este cu neputință fără căutare. Atingerea țelului este cu neputință fără calea către acesta. Pacea este de neatins fără înfruntarea unor aspre încercări. În Rusia, asprimea artei maeștrilor novgorodeni este necesară și de neocolit. Fără Novgorod, fără cutremurul acestuia în frica lui Dumnezeu, poate nici nu ar fi avut loc înflorirea Moscovei (această legătură este urmărită în plan duhovnicesc și nu într-unul inferior, politic – în acest sens Novgorodul și Moscova nu arareori s-au aflat în confruntare).



Fără îndoială că iconomia lui Dumnezeu a ajutat pământul Novgorodului să evite pustiirea lui Batîi – era de trebuință un chivot neatins al valorilor duhovnicești, al sfintelor ortodoxe. Probabil, dezvoltarea artei ruse nu s-a întrerupt anume tocmai fiindcă a existat Novgorodul – neruinat, înfloritor, cu ispita ereziilor, dar și înfruntându-le.

Dar cum am putea ști de ar fi rezistat marele domn Novgorod ispitei adunării exclusive de comori pe pământ, dacă nu ar fi fost acea privire aspră și atotpătrunzătoare a Mântuitorului – strălucire a luminii taborice întipărită de minunatul înțelept Teofan – privire care și până în ziua de azi este îndreptată din înaltul cupolei *soborului Schimbarea la față*, către adâncul sufletelor noastre?

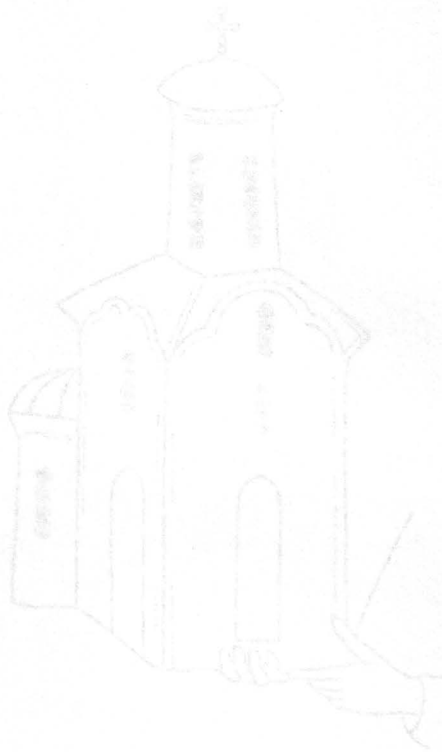


PARTEA A TREIA

FRESCE ȘI IZVOADE ALE CHIPURILOR SFINȚILOR DIN BISERICA DE LA VOLOTOV



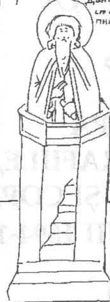
DUPĂ FOTOGRAFIILE, CALCURILE ȘI COPIILE REALIZATE ÎN ANII 1894-1895 și 1910



















ÎNDRUMAR ICONOGRAFIC

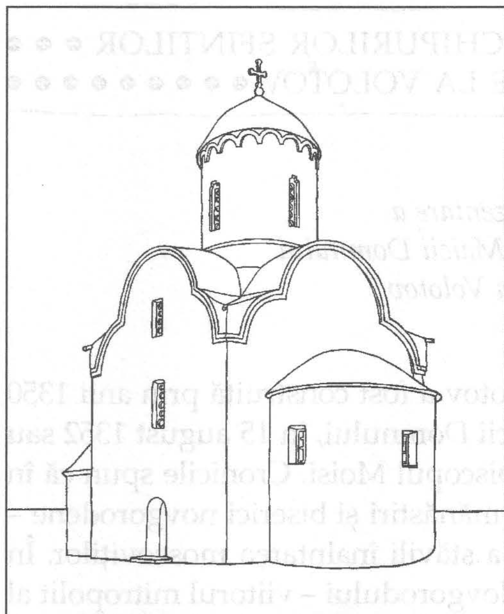
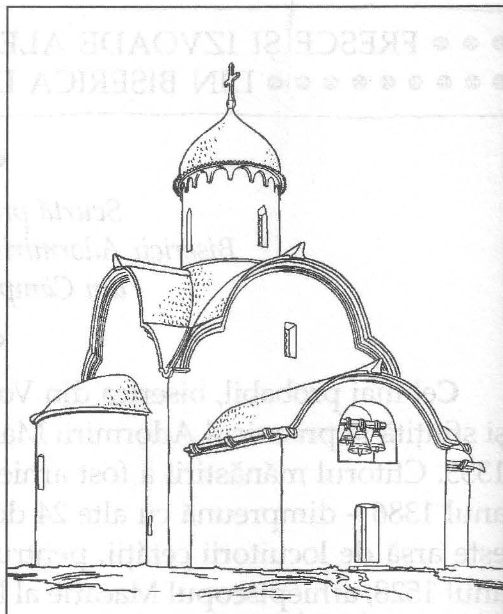
FRESCE ȘI IZVOADE ALE CHIPURILOR SFINȚILOR DIN BISERICA DE LA VOLOTOV

Scurtă prezentare a Bisericii Adormirii Maicii Domnului din Câmpia Volotov

Cel mai probabil, biserica din Volotov a fost construită prin anii 1350 și sfințită la praznicul Adormirii Maicii Domnului, în 15 august 1352 sau 1353. Ctitorul mănăstirii a fost arhiepiscopul Moisi. Cronicile spun că în anul 1386 – dimpreună cu alte 24 de mănăstiri și biserici novgorodene – este arsă de locuitorii cetății, pentru a stăvili înaintarea moscoviților. În anul 1528, arhiepiscopul Macarie al Novgorodului – viitorul mitropolit al Moscovei – a rânduit aici „așezământ de obște", iar în 1529 a fost sfințită biserica de lemn a Cuviosului Onufrie cel Mare – unul dintre întemeietorii monahismului răsăritean. Perioada de înflorire a mănăstirii Volotov a fost în veacurile XIV-XVI. Mai apoi, acest așezământ este lăsat într-o oarecare părăsire, iar din 1691 este rânduit în purtarea de grijă a mănăstirii Iuriev. Din 1764 acest locaș este transformat în biserică de mir și a fost luat în primire de către parohia locală.

Toate anexele mănăstirești au fost din lemn și nu au dăinuit. A supraviețuit doar biserica de piatră a Adormirii Maicii Domnului.

Biserica de la Volotov a fost restaurată în anii 1630, 1827 și 1839. Modificările din veacul al XVII-lea au fost considerabile, încât biserica a fost sfințită din nou. În 1857 este anexată o clopotniță de piatră. În primăvara anului 1940 biserica a fost restaurată în forma de la mijlocul veacului al XIV-lea. Lucrările urmau a fi finalizate în anul următor... Însă în timpul celui de-al doilea război mondial, în zona Novgorodului, din luna august a anului 1941 până în ianuarie 1944 au avut loc neîncetate lupte. Nici un alt oraș rusesc vechi nu a fost distrus în măsura în care a fost devastat Novgorodul. Au fost nimicite bisericile Mântuitorului de pe Nereditța, a Sfântului Nicolae din Lipnia, a Sfântului Arhanghel Mihail de pe Skovorodka, a Buneivestiri de pe Gorodișce, a Mântuitorului de pe Kovalev și biserica Adormirii Maicii Domnului din Câmpia Volotov. Au pierit dimpreună și picturile murale ce înfrumusețau aceste biserici. Dimpreună cu biserica Mântuitorului de pe Nereditța, distrugerea bisericii

1 2

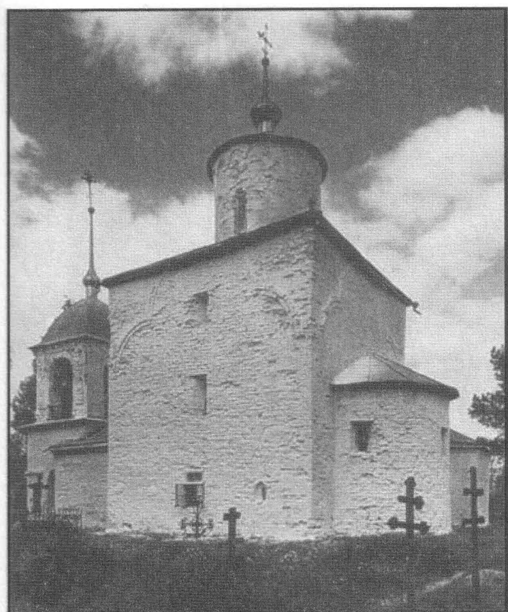
Biserica Adormirii Maicii Domnului din Câmpia Volotov

1: Fațada nord-estică (reconstituire de V. V. Suslov); 2: Fațada sud-vestică (reconstituire de L. E. Krasnoreceva); 3: Fotografie a bisericii din anul 1909 (realizată de L. A. Mațulevici); 4: Biserica, așa cun arăta prin anii 1920

Adormirii Maicii Domnului din satul Volotov constituie o mare pierdere atât pentru viața lăuntrică a credincioșilor, cât și pentru cultura rusă și cea mondială.

Cu excepția picturii murale a lui Teofan Grecul, din *biserica Schimbării la față a Mântuitorului* de pe strada Ilin, frescele de la Volotov nu-și au egal în nici o altă pictură novgorodeană.

Edificiul se constituie într-un model de locaș bisericesc exclusiv novgorodean, având însă anumite particularități. În interior biserica se prezenta foarte unitară și puternic luminată. Toate părțile puteau fi văzute foarte bine în ansamblu și nu necesitau deplasări semnificative dintr-un capăt în altul. Lățimea spațiului central era mai mică de 7 metri, iar lungimea de la intrare, până la peretele estic al absidei a fost de aproximativ 9 metri. Părțile inferioare ale pilonilor sud-vestici și nord-vestici nu erau în unghi drept, ci curbate, desăvârșind astfel panoramarea interiorului bisericii și a frescelor. Proporțiile chipurilor Sfinților conferă interiorului o minunată co-raportare cu statura omenească și perceperea vizuală. Asemenea armonizării desăvârșite a arhitecturii și imaginii de ansamblu a edificiului cu peisajul, interiorul era în deplină armonie cu pașnica viețuire mănăstirească. Au fost pictate inclusiv chingile de stejar din altar și profilurile geamurilor.



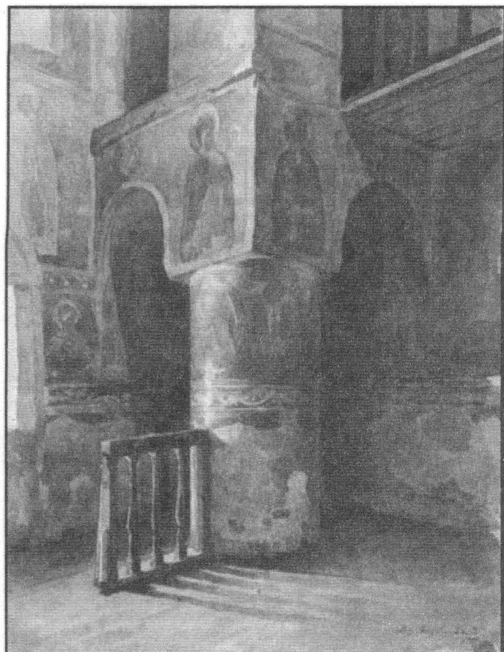
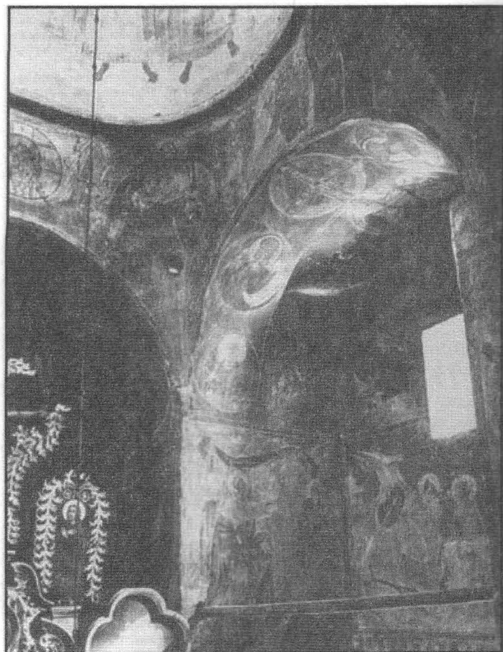


3 4

În ce privește numele iconarului care a realizat pictura murală, acesta a rămas necunoscut.

Fresca e realizată atât arhitectural, cât și pictural de manieră camerală. Maestrul a întrebuințat într-o dispunere desăvârșită spațiul restrâns al bisericii și a valorificat proporțiile progresiv. Astfel că bustul Mântuitorului din cupolă și personajele de 2,5 metri ale Proorocilor, din punct de vedere al perspectivei par de aceeași dimensiune cu personajele de pe pereți și bolți. În scene și reprezentări separate ale Sfinților predomină fie imagini de dimensiuni naturale, fie puțin micșorate. Plasarea registrului inferior la o jumătate de metru de la plafon crea efectul prezenței Sfinților printre credincioși.

Cum a reușit pictorul necunoscut să realizeze structura clară, armonios echilibrată și din această pricină percepută cu ușurință, a ansamblului de la Volotov? Neîndoielnic, temeiul acestei izbânzi este lucrarea harului lui Dumnezeu și rugăciunea profundă a iconarului. Printr-o analiză atentă, putem vedea că ansamblul frescelor a fost realizat printr-un sistem extrem de reușit de co-raportare a dimensiunilor imaginilor cu dimensiunile edificiului. Însă la acestea se adaugă și plasarea strategică a anumitor fresce în diferite părți ale bisericii. Pereții cupolei, iluminați mai puternic decât spațiile umbrite din altar sau cele angulare, sunt pictate cu scene cu multe personaje, pe când pereții și bolțile aflate în semi-întuneric sunt pictate cu Sfinți solitari, fie în toată înălțimea lor, fie bust. A fost aplicat raționamentul particularităților percepției vizuale. Aceluiași raționament i se subordonează

1 2
1: *Interior al bisericii din Volotov,* acuarelă din anul 1908 realizată de V. I. Iakovlev; 2: Fresca din absida nordică, după o fotografie realizată de L. A. Mațulevici de pe schelă, de la înălțimea bazei Crucii de pe iconostas (1909)

structura geometrică extrem de clară de împărțire a picturii în registre și în compoziții separate în cadrul aceluiași registru. Ciclurile scenelor, conținutul frescelor, legătura dintre înțelesul și menirea lor se receptează fără dificultate; de aceea, cuprinderea vizuală de ansamblu și înțelegerea picturilor rămân în cadrul bunei tradiții a frescelor realizate în acea perioadă. Bogăția ansamblului decorativ era copleșitoare. Pictorul a degajat pictura cu intercalări ornamentale (a zecea parte din toată pictura): de la brâuri separatoare până la suprafețe largi cu motive florale, vegetale și geometrice. Expunerea ordonată a personajelor, utilizarea simetriei întregului și particularului, care permite înțelegerea cu ușurință a tuturor părților componente, dezvăluie înțelegerea sfințită a lumii. Cu toate acestea, fiecare scenă în parte arată o încălcare evidentă a simetriei, determinată de particularitățile construcției bisericii, care nu a luat în considerare exigențele picturii. Însă și mai mult străbate din frescă înflăcărarea și spontaneitatea pictorului, a cărui măiestrie este extraordinară: lipsesc cu desăvârșire voluminosul, masivitatea, trupescul vădit și sunt predominante figurile cu un ascetism evident. În nici o altă frescă novgorodeană nu se mai întâlnește ceva asemănător chipurilor zugrăvite la Volotov. Chipuri ca acela al tânărului din scena Cincizecimii, al Îngerului din medalionul de pe bolta sudică sau al Arhanghelului Mihail din pridvor, descoperă o tainică înțelegere a

chipului. În ansamblul ei, pictura bisericii de la Volotov nu exprimă într-o măsură copleșitoare înălțarea ori spiritualizarea – după cum sunt reprezentate acestea în frescele lui Teofan Grecul –, însă sinceritatea adâncă a trăirii duhovnicești strălucește din chipurile Sfinților. Aici regăsim multă bunăvoință și căldură, iar acestea sunt o putere prin care chipurile devin foarte apropiate de sufletul celui care le privește.

Cu toate că edificiul a cunoscut mai multe restaurări, frescele nu au fost repictate niciodată. În anii 1893-1894 pictura fost curățată și tot atunci s-a propus să se facă copii și calcuri. Toată lucrarea de copiere (copii și calcuri) a fost realizată în anii 1894-1895 de către pictorul F. M. Fomin, la inițiativa lui V. V. Suslov. La începutul veacului al XX-lea, în anul 1910, Leonid Antonovici Mațulevici a realizat o serie completă de fotografii ale frescelor bisericii Adormirii Maicii Domnului de la Volotov. De altfel, L. A. Mațulevici este autorul primei ediții științifice despre pictura murală de la Volotov, publicată într-un volum care cuprinde jurnale cu caracterizări, fotografii și schițe ale personajelor și compozițiilor, cu date concrete despre compoziție, cromatică și particularități tehnice.

Materialul iconografic prezentat în volumul de față cuprinde fotografii surprinse de L. A. Mațulevici, precum și copii și calcuri realizate de F. M. Fomin. Fotografiile, precum și copiile și calcurile au fost publicate în numeroase volume și ediții, încă de la începutul veacului XX*.

---

* Cele dintâi studii publicate au fost cele ale lui L. A. Mațulevici: *Odna iz fresok Uspenskoi țerkvi na Volotove* (Novgorod, 1910) și *Țerkov Uspenia presviatoi Bogorodițe v Volotove – pamiatniki dverne-russkogo iskusstva* (Sanct Petersburg, 1912).

Într-o privire de ansamblu, materialele iconografice legate de biserica de la Volotov se păstrează actualmente, după cum urmează:

• fotografiile realizate de L. A. Mațulevici se află în Arhiva Institutului Arheologic de pe lângă Academia de Științe a Rusiei;

• scheme ale frescelor sunt la Academia de Arte din Sanct Petersburg;

• copii color se află în fondurile Muzeului Rus și ale Muzeului de Arhitectură, Știință și Cercetare „A. V. Șciusev" din Moscova;

• calcuri realizate de pictorul F. M. Fomin – din colecția personală a lui L. A. Mațulevici – se află în Arhiva Institutului Arheologic de pe lângă Academia de Științe a Rusiei, filiala Sanct Petersburg;

• copii color mai mici se află la T. A. Sidorova (Moscova), O. A. Belobrova (Sanct Petersburg) și A. S. Tubaceva (Serghiev Posad), precum și în colecțiile particulare ale T. S. Șeveakova (Tbilisi), M. I. Dombrovskaya (Moscova) și familia Florenski;

• la acestea se adaugă și copii color, desene și schițe realizate între anii 1920-1930 de către T. S. Șcerbatova-Șeveakova, R. A. Florenskaya, E. P. Saciaveț-Feodorovici, E. A. Dombrovskaya și P. A. Golubțov.



Proorocul Moise - **fotografie realizată de L. A. Mațulevici**



Proorocul Moise - calc realizat de F. M. Fomin



Proorocul Aaron - **fotografie realizată de L. A. Mațulevici**



Proorocul Aaron - calc realizat de F. M. Fomin



Proorocul Daniil - **fotografie realizată de L. A. Mațulevici**



Proorocul Daniil - calc realizat de F. M. Fomin



Proorocul Avacum - fotografie realizată de L. A. Mațulevici



Proorocul Avacum - **calc realizat de F. M. Fomin**



Proorocul Isaia - **fotografie realizată de L. A. Mațulevici**



Proorocul Isaia - calc realizat de F. M. Fomin



Proorocul Ieremia - fotografie realizată de L. A. Mațulevici



Proorocul Ieremia - calc realizat de F. M. Fomin



Proorocul Ilie - fotografie realizată de L. A. Mațulevici



Proorocul Ilie - calc realizat de F. M. Fomin



Sfântul Ioan Botezătorul - fotografie realizată de L. A. Mațulevici



Sfântul Ioan Botezătorul - calc realizat de F. M. Fomin



Chipul nefăcut de mână al Mântuitorului - **fotografie realizată de L. A. Mațulevici**



Chipul nefăcut de mână al Mântuitorului - **calc realizat de F. M. Fomin**



Detaliu al *Chipului nefăcut de mână al Mântuitorului* - fotografie realizată de L. A. Mațulevici



Sfântul Evanghelist Marcu - fotografie realizată de L. A. Mațulevici



Sfântul Evanghelist Marcu - calc realizat de F. M. Fomin



Sfântul Evanghelist Matei - **fotografie realizată de L. A. Maţulevici**



Sfântul Evanghelist Matei - **calc realizat de F. M. Fomin**



Sfântul Evanghelist Ioan - fotografie realizată de L. A. Mațulevici



Sfântul Evanghelist Ioan - calc realizat de F. M. Fomin



Sfântul Evanghelist Luca - fotografie realizată de L. A. Mațulevici



Sfântul Evanghelist Luca - calc realizat de F. M. Fomin

Strămoșul Adam - fotografie realizată de L. A. Mațulevici



Strămoșul Adam - calc realizat de F. M. Fomin



Detaliu al chipului strămoșului Adam - fotografie realizată de L. A. Mațulevici



Patriarhul Enoh - **fotografie realizată de L. A. Mațulevici**



Patriarhul Enoh - **calc realizat de F. M. Fomin**



Dreptul Abel - fotografie realizată de L. A. Mațulevici



Dreptul Abel - calc realizat de F. M. Fomin



Dreptul Iov - copie realizată de F. M. Fomin



Proorocul Ioil - calc realizat de F. M. Fomin



Dreptul Sit - fotografie realizată de L. A. Mațulevici



Dreptul Sit - calc realizat de F. M. Fomin



Proorocul David - fotografie realizată de L. A. Mațulevici



Proorocul David - calc realizat de F. M. Fomin



Detaliu al chipului Proorocului David - fotografie realizată de L. A. Mațulevici



Proorocul Iezechiil - fotografie realizată de L. A. Mațulevici



Proorocul Iezechiil - calc realizat de F. M. Fomin



Proorocul Samuil - fotografie realizată de L. A. Mațulevici



Proorocul Samuil - calc realizat de F. M. Fomin



Proorocul Zaharia - fotografie realizată de L. A. Mațulevici



Proorocul Zaharia - calc realizat de F. M. Fomin



Proorocul Solomon - fotografie realizată de L. A. Mațulevici



Proorocul Solomon - calc realizat de F. M. Fomin



Patriarhul Avraam - fotografie realizată de L. A. Mațulevici



Patriarhul Avraam - calc realizat de F. M. Fomin



Detaliu al chipului Patriarhului Avraam - fotografie realizată de L. A. Mațulevici



Prooroc - fotografie realizată de L. A. Mațulevici



Prooroc - calc realizat de F. M. Fomin



Prooroc - fotografie realizată de L. A. Mațulevici



Prooroc - **calc realizat de F. M. Fomin**



Prooroc - detaliu al chipului (fotografie realizată de L. A. Maţulevici)



Arhanghelul Mihail - **detaliu al chipului (fotografie realizată de L. A. Mațulevici)**



Medalion cu Hristos Pantocrator - calc realizat de F. M. Fomin



Medalion cu Hristos Emanuel - calc realizat de F. M. Fomin



Medalion cu Sfântul Arhanghel Mihail - **fotografie realizată de L. A. Mațulevici**



Medalion cu Sfântul Arhanghel Mihail - **calc realizat de F. M. Fomin**



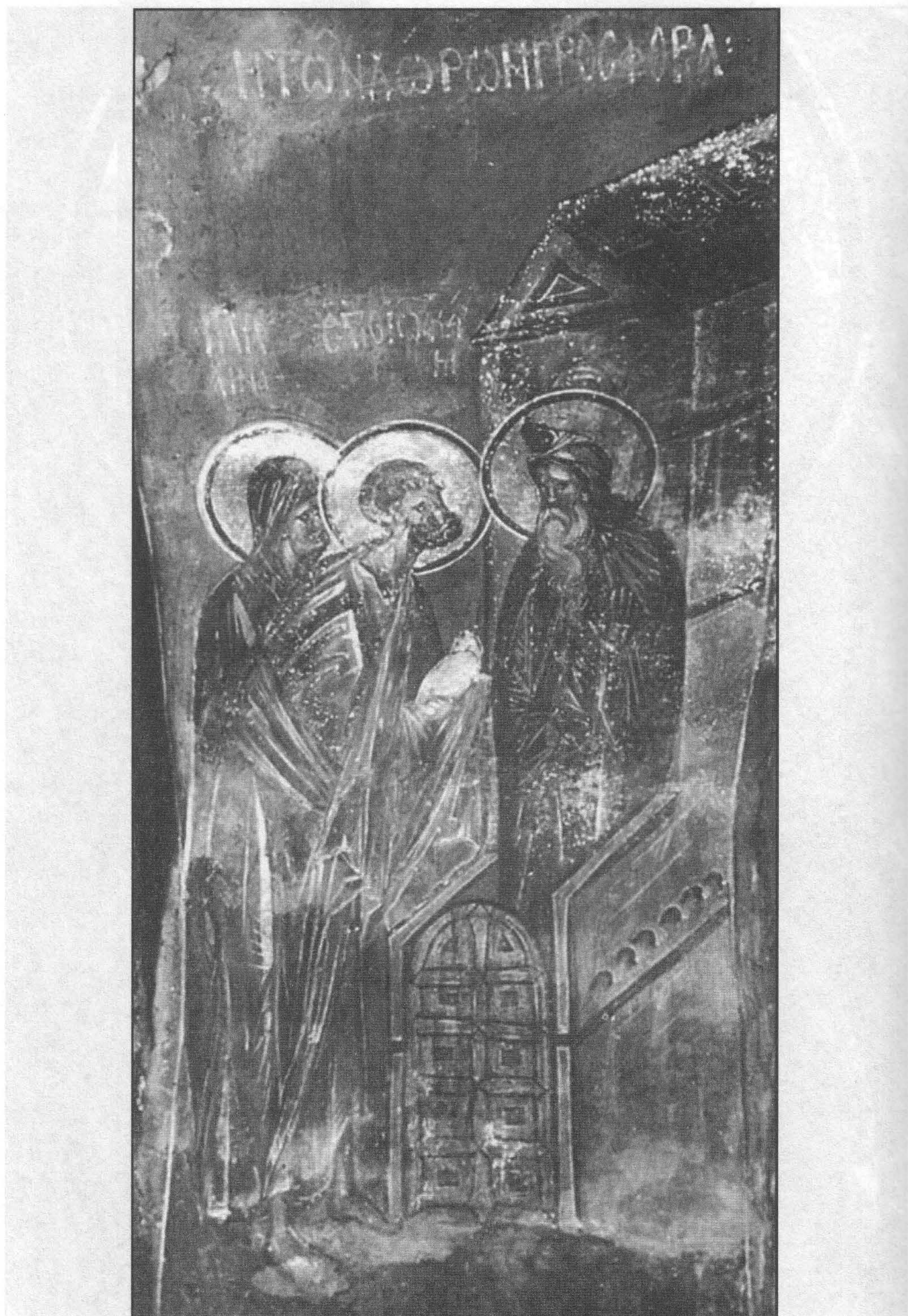
Maica Domnului cu Pruncul - fotografie realizată de L. A. Mațulevici



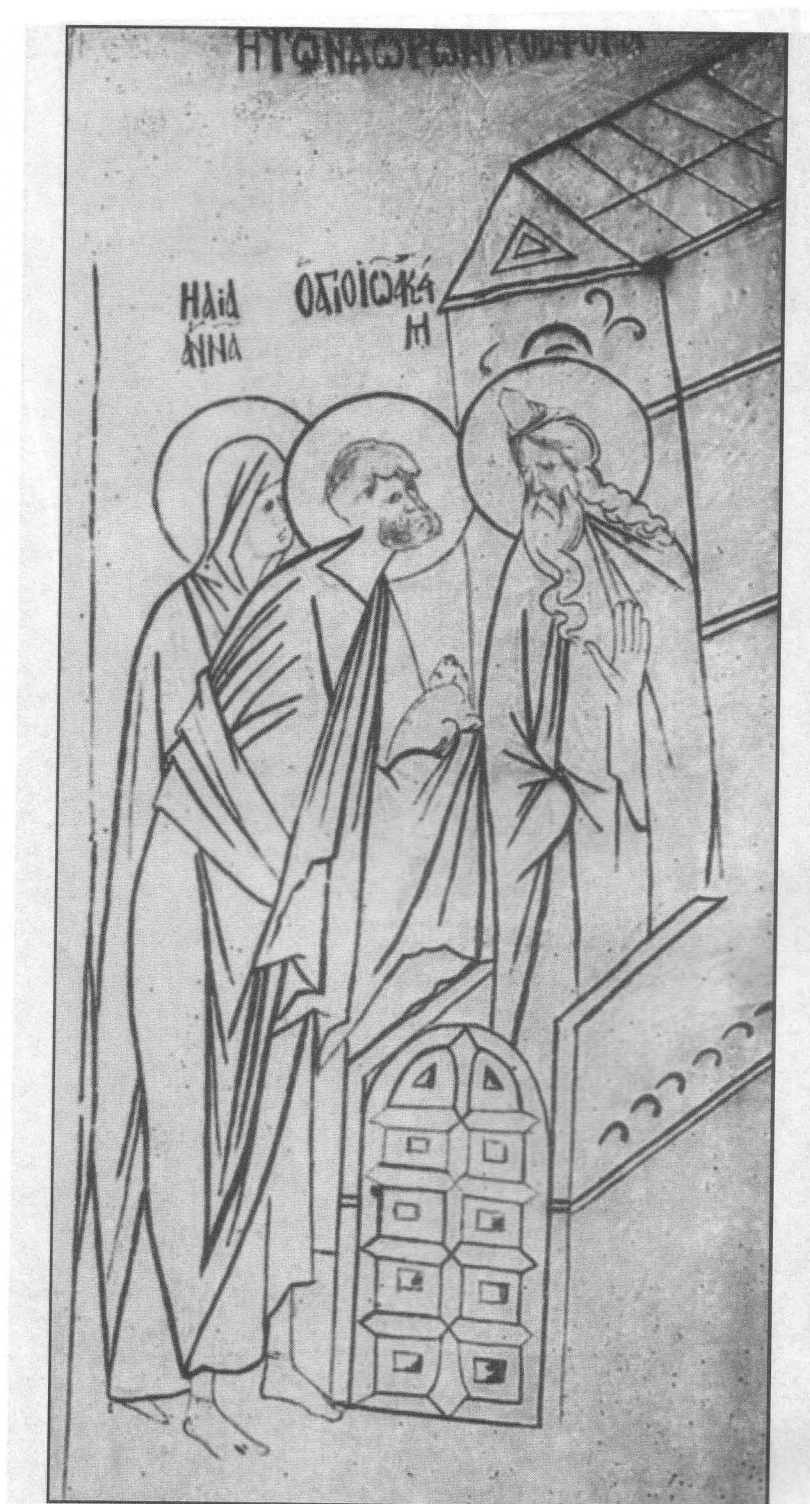
Maica Domnului cu Pruncul - calc realizat de F. M. Fomin



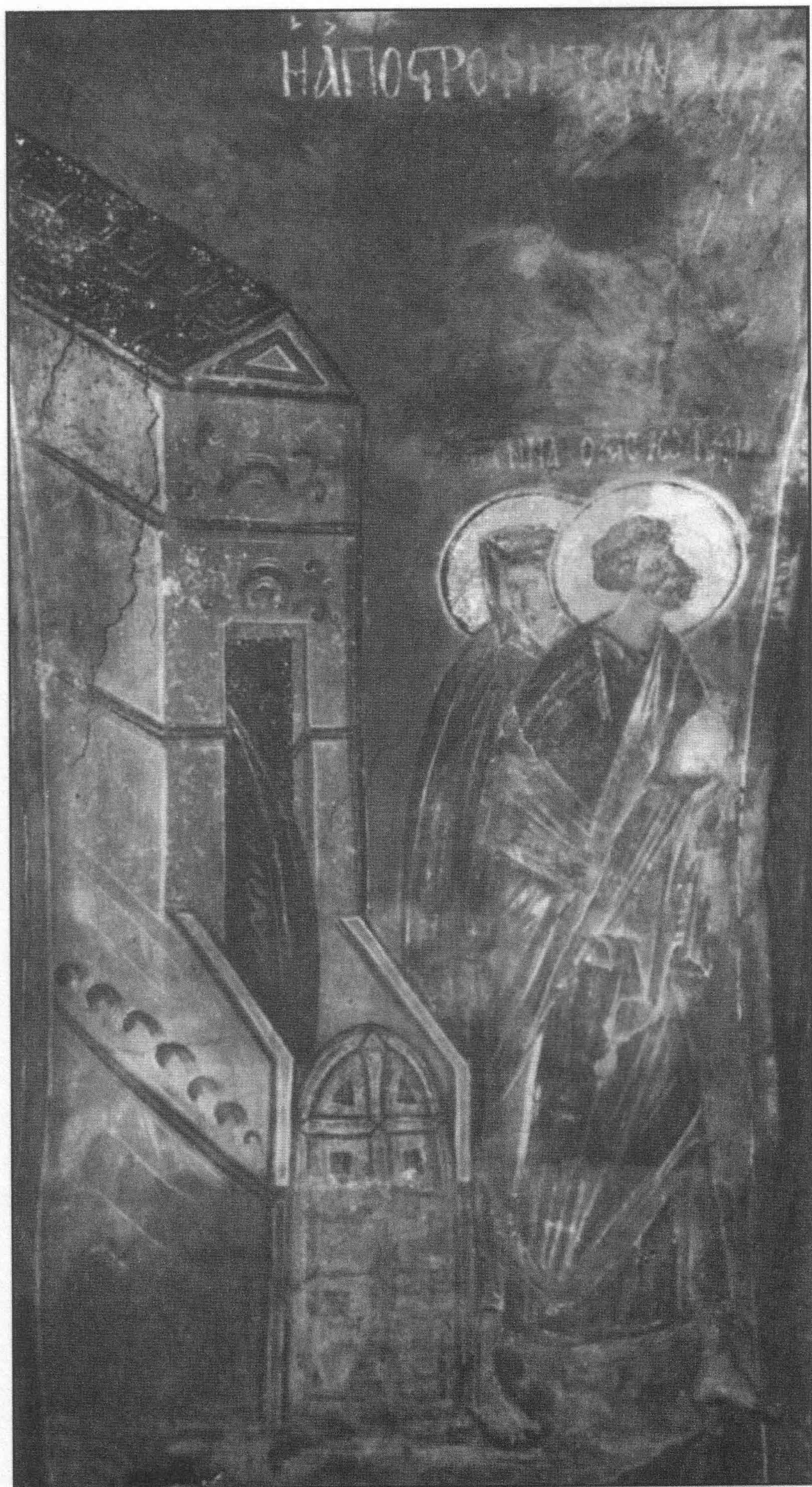
Detalii ale chipurilor - fotografie realizată de L. A. Mațulevici



Sfinții Părinți Ioachim și Ana duc daruri la templu - **fotografie realizată de L. A. Mațulevici**



Sfinții Părinți Ioachim și Ana duc daruri la templu - calc realizat de F. M. Fomin



Sfinții Părinți Ioachim și Ana se întorc cu darurile de la templu - **fotografie realizată de L. A. Mațulevici**



Sfinții Părinți Ioachim și Ana se întorc cu darurile de la templu - **calc realizat de F. M. Fomin**



Îngerul vestește Sfintei Ana nașterea Maicii Domnului - **fotografie realizată de L. A. Mațulevici**



Îngerul vestește Sfintei Ana nașterea Maicii Domnului - **calc realizat de F. M. Fomin**



Îmbrățișarea Sfinților Părinți Ioachim și Ana - fotografie realizată de L. A. Mațulevici



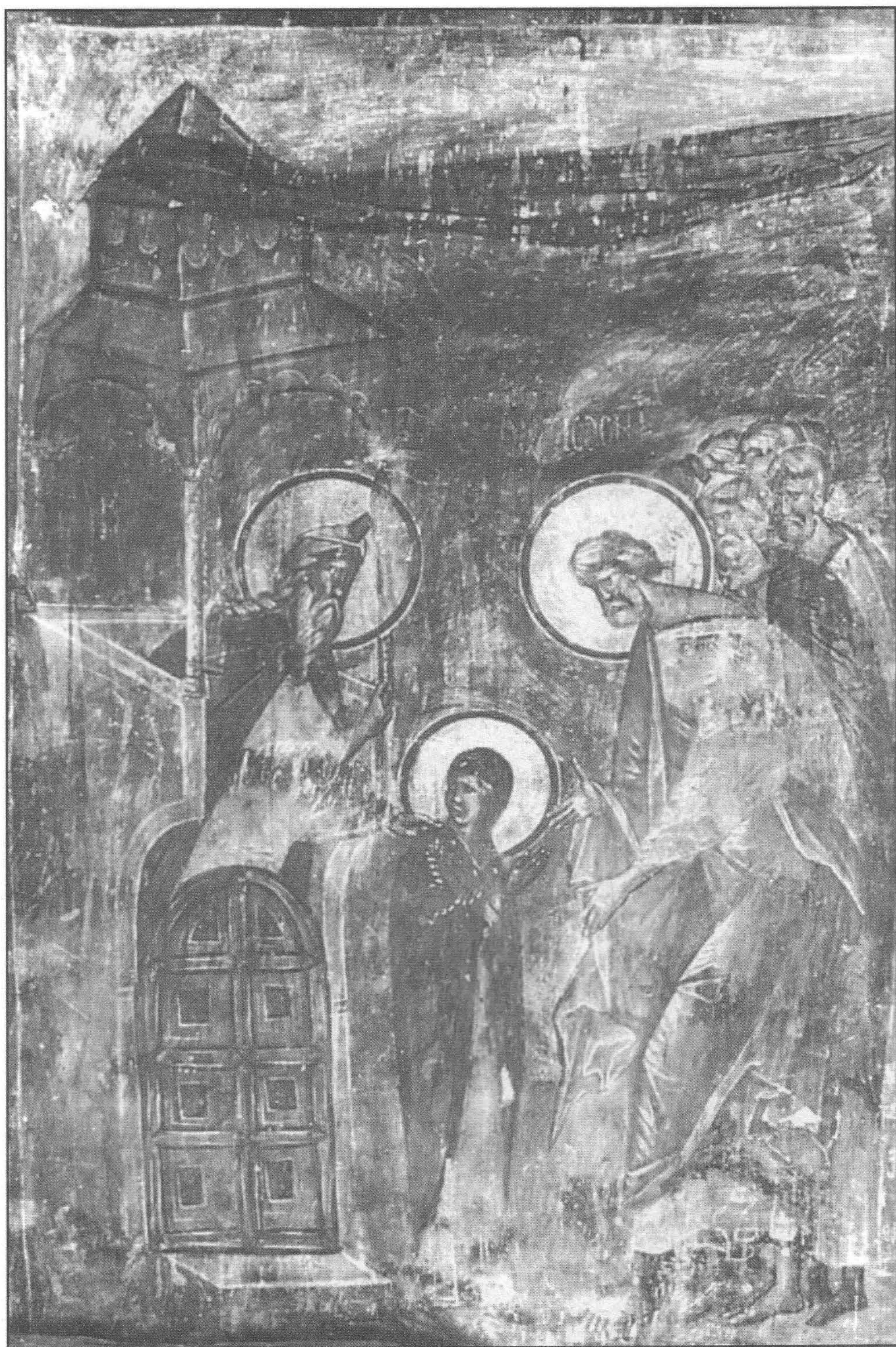
Îmbrățișarea Sfinților Părinți Ioachim și Ana - calc realizat de F. M. Fomin



Intrarea Maicii Domnului în templu - **fotografie realizată de L. A. Mațulevici**



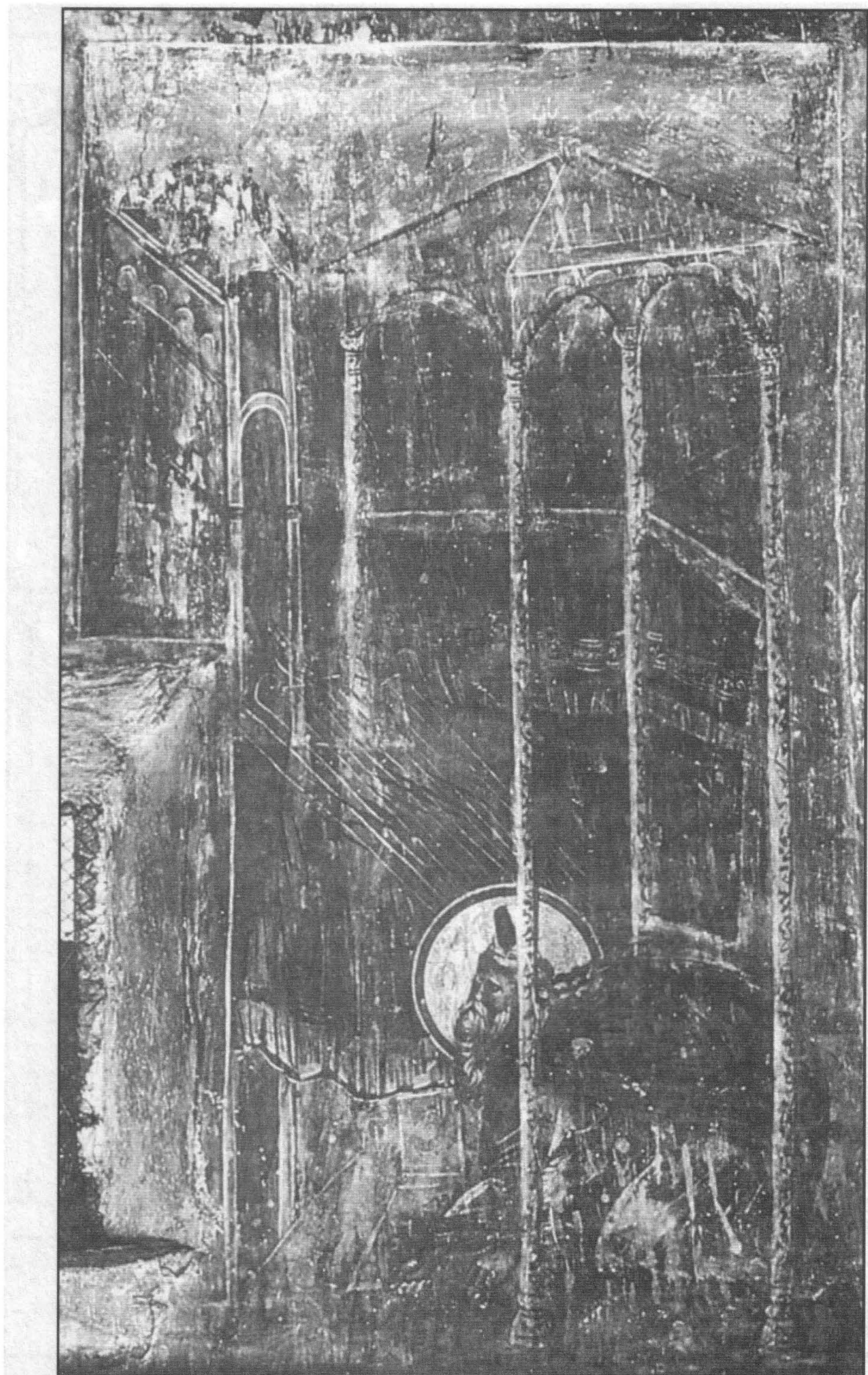
Intrarea Maicii Domnului în templu -fotografie realizată de L. A. Mațulevici



Rânduirea Maicii Domnului în templu - fotografie realizată de L. A. Mațulevici



Rânduirea Maicii Domnului în templu - calc realizat de F. M. Fomin



Rugăciunea Proorocului Zaharia în templu - fotografie realizată de L. A. Mațulevici



Rugăciunea Proorocului Zaharia în templu - **calç realizat de F. M. Fomin**



Bunavestire - fotografie realizată de L. A. Mațulevici



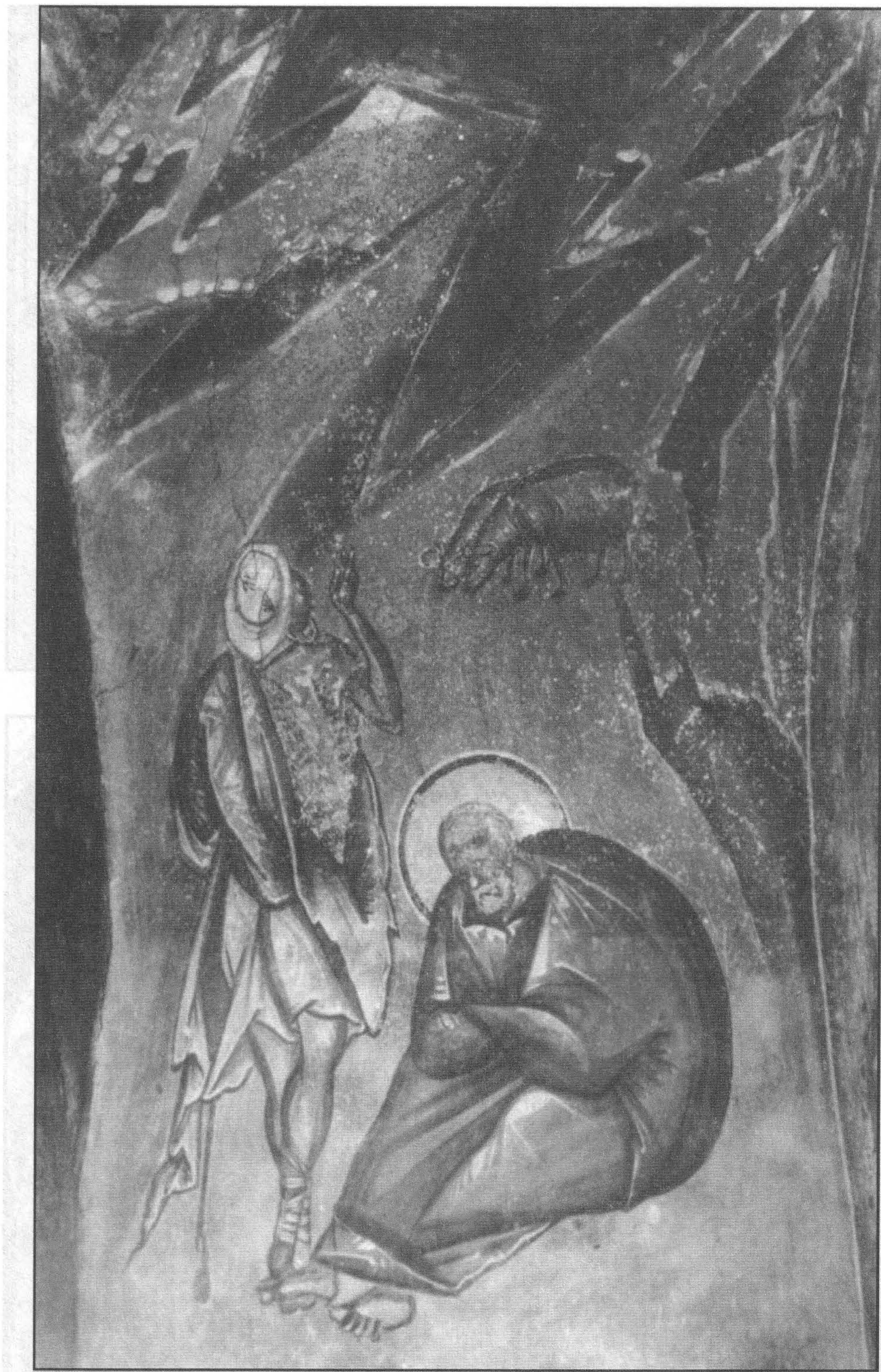
Bunavestire - calc realizat de F. M. Fomin



Întâlnirea Maicii Domnului cu Elisabeta - **calc realizat de F. M. Fomin**



Nașterea Domnului **- fotografie realizată de L. A. Mațulevici**



Dreptul Iosif în scena *Nașterii Domnului* - fotografie realizată de L. A. Mațulevici



Dreptul Iosif în scena *Nașterii Domnului*- calc realizat de F. M. Fomin



Magii călare în scena *Nașterii Domnului* - fotografie realizată de L. A. Mațulevici



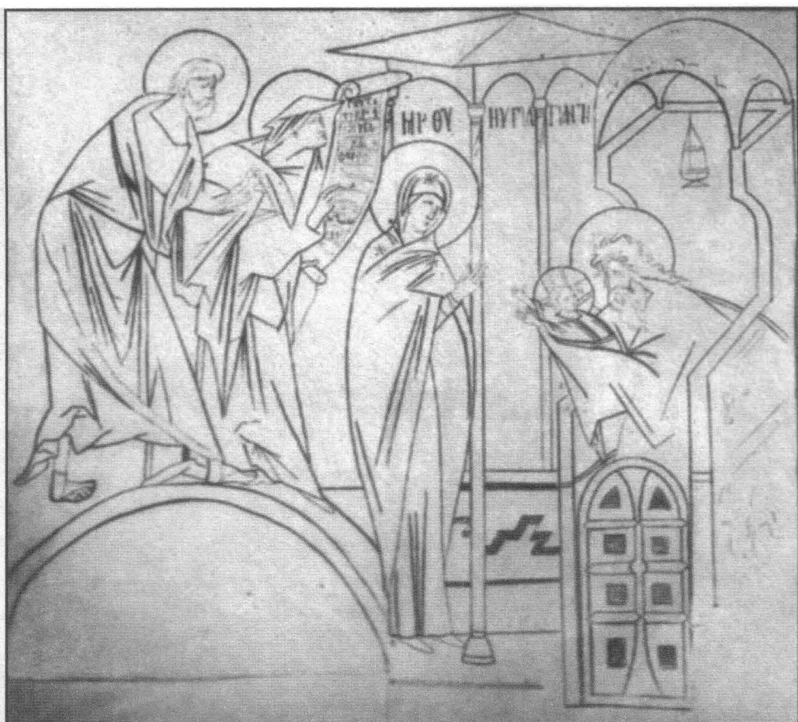
Magii călare în scena *Nașterii Domnului* - calc realizat de F. M. Fomin



Întâmpinarea Domnului - **fotografie realizată de L. A. Mațulevici**



Proorocița Ana - **fotografie realizată de L. A. Mațulevici**



Întâmpinarea Domnului - calc realizat de F. M. Fomin



Dreptul Simeon cu Pruncul Hristos - fotografie realizată de L. A. Mațulevici



Dreptul Iosif și Proorocița Ana - **după o copie color realizată de L. A. Mațulevici**



Botezul Domnului - fotografie realizată de L. A. Mațulevici



Botezul Domnului - calc realizat F. M. Fomin



Schimbarea la față a Domnului - **fotografie realizată de L. A. Mațulevici**



Schimbarea la față a Domnului - calc realizat de F. M. Fomin



Învierea lui Lazăr - fotografie realizată de L. A. Mațulevici



Învierea lui Lazăr - **calc realizat de F. M. Fomin**

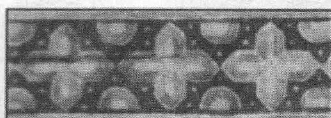
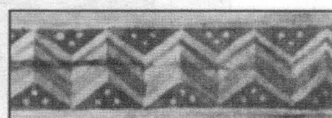


Intrarea Mântuitorului în Ierusalim (detaliu) - fotografie realizată de L. A. Mațulevici



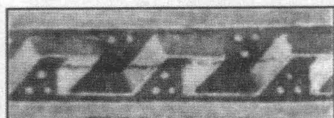
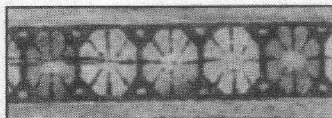
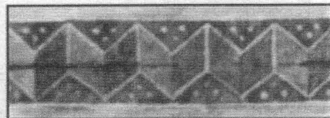
Intrarea Mântuitorului în Ierusalim **(detaliu) - calc realizat de F. M. Fomin**

Răstignirea Domnului - **fotografie realizată de L. A. Mațulevici**

Motive ornamentale întrebuințate în biserica din Volotov **- după acuarelele lui V. V. Suslov, realizate în anul 1894**

Răstignirea Domnului - calc realizat de F. M. Fomin

Motive ornamentale întrebuințate în biserica din Volotov - după acuarelele lui V. V. Suslov, realizate în anul 1894



Punerea în mormânt a Mântuitorului - **fotografie realizată de L. A. Mațulevici**



Punerea în mormânt a Mântuitorului - **calc realizat de F. M. Fomin**



Pogorârea la iad a Mântuitorului - fotografie realizată de L. A. Mațulevici

Sfântul Ioan Botezătorul, Proorocul Solomon și Proorocul David - fotografie realizată de L. A. Mațulevici



Pogorârea la iad a Mântuitorului - calc realizat de F. M. Fomin

Strămoșul Adam - fotografie realizată de L. A. Mațulevici



Înălțarea la Cer a Mântuitorului - fotografie realizată de L. A. Mațulevici





Detalii din scena *Înălțării la Cer a Mântuitorului* - calcuri realizate de F. M. Fomin



Înălțarea la Cer a Mântuitorului - calc realizat de F. M. Fomin

Detaliu din scena *Sufletele drepților sunt în mâna lui Dumnezeu* - fotografie realizată de L. A. Mațulevici



Împărtășirea Sfinților Apostoli - fotografie realizată de L. A. Mațulevici



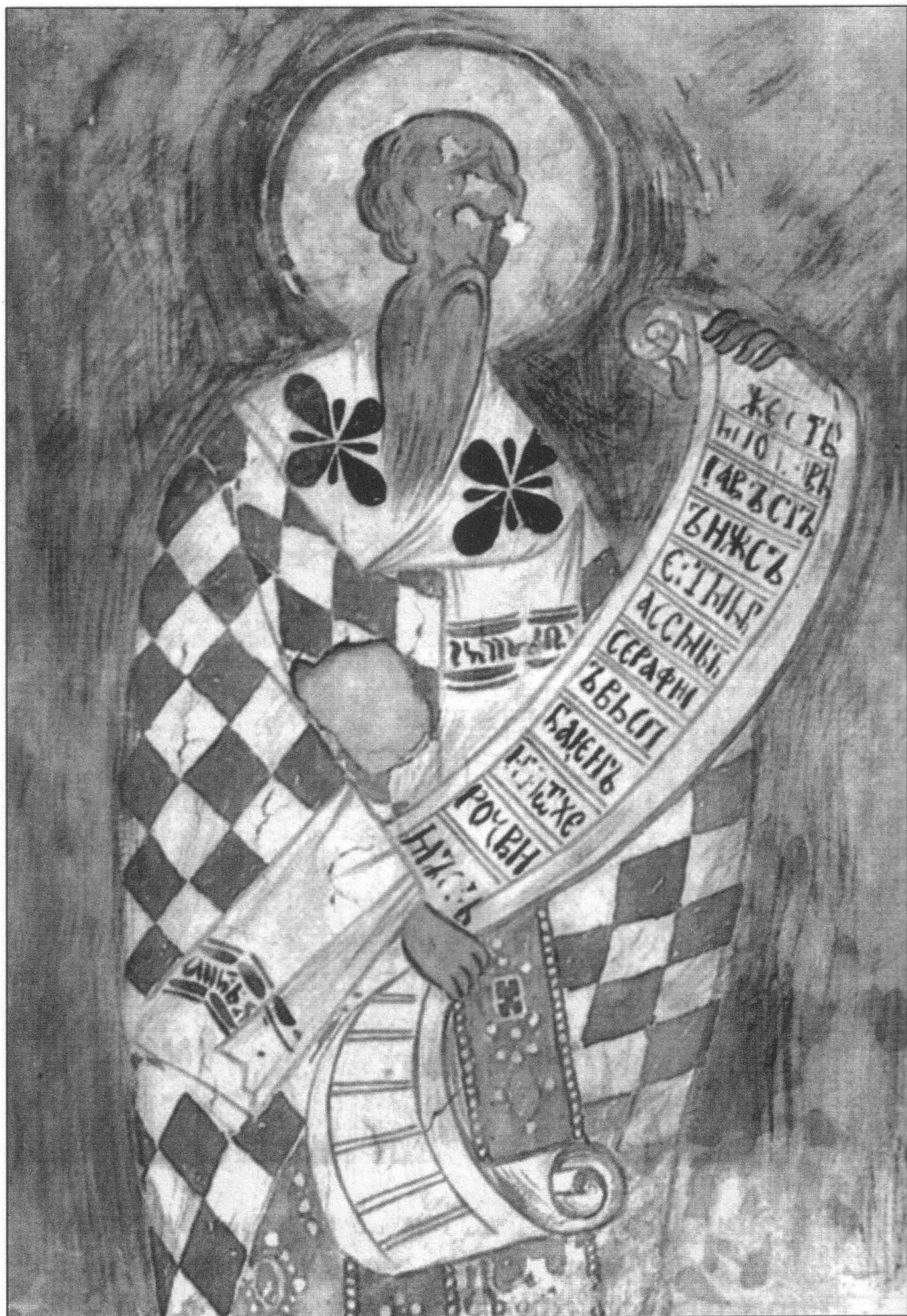
Împărtășirea Sfinților Apostoli - calc realizat de F. M. Fomin



Împărtășirea Sfinților Apostoli - fotografie realizată de L. A. Mațulevici



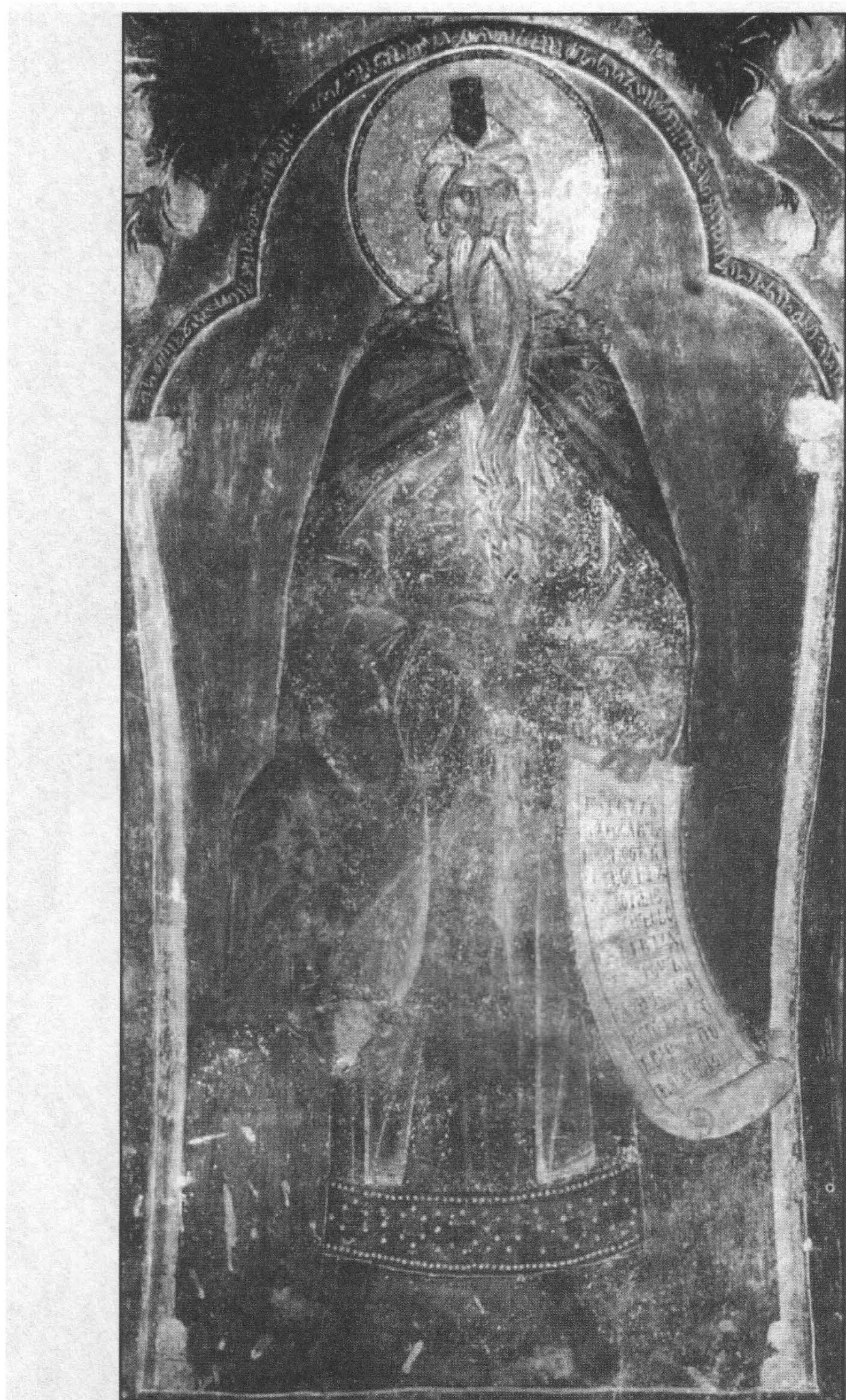
Împărtășirea Sfinților Apostoli - calc realizat de F. M. Fomin



Sfânt Ierarh - copie realizată de F. M. Fomin



Sfânt Ierarh - copie realizată de F. M. Fomin



Dreptul Zaharia - **fotografie realizată de L. A. Mațulevici**



Dreptul Zaharia - calc realizat de F. M. Fomin



Dreptul Melchisedec - **fotografie realizată de L. A. Mațulevici**



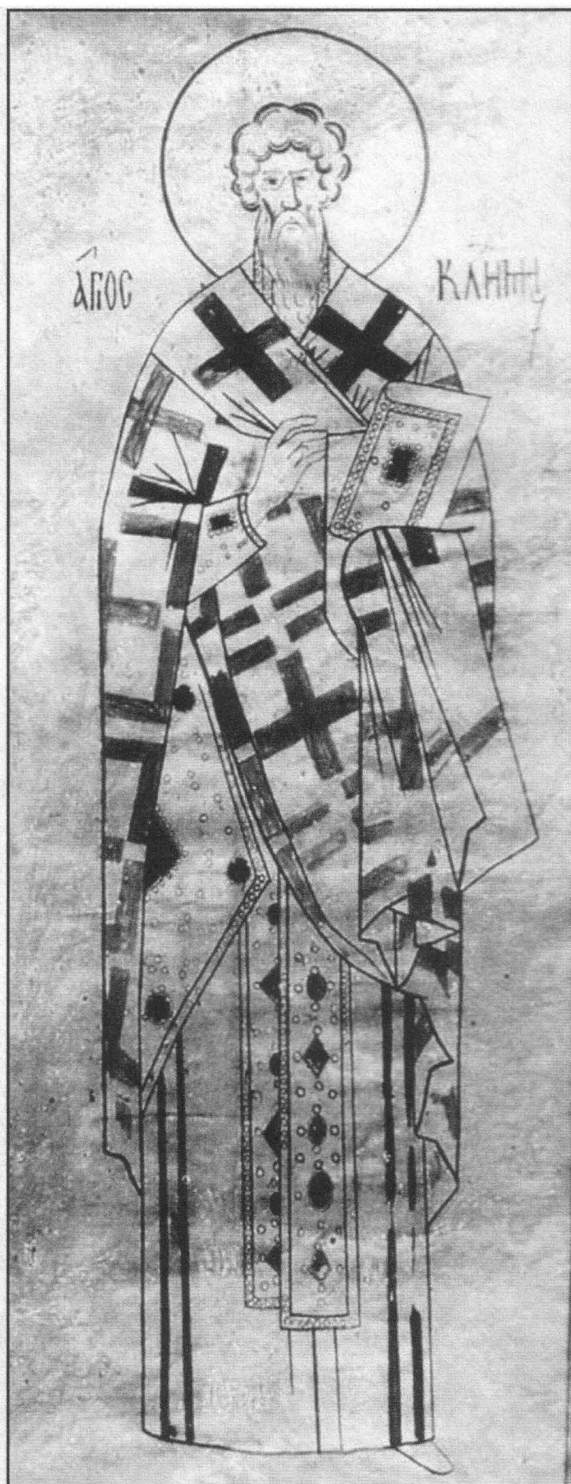
Dreptul Melchisedec - calc realizat de F. M. Fomin



Sfinți Ierarhi - **fotografie realizată de L. A. Mațulevici**



Sfinți Ierarhi - calc realizat de F. M. Fomin



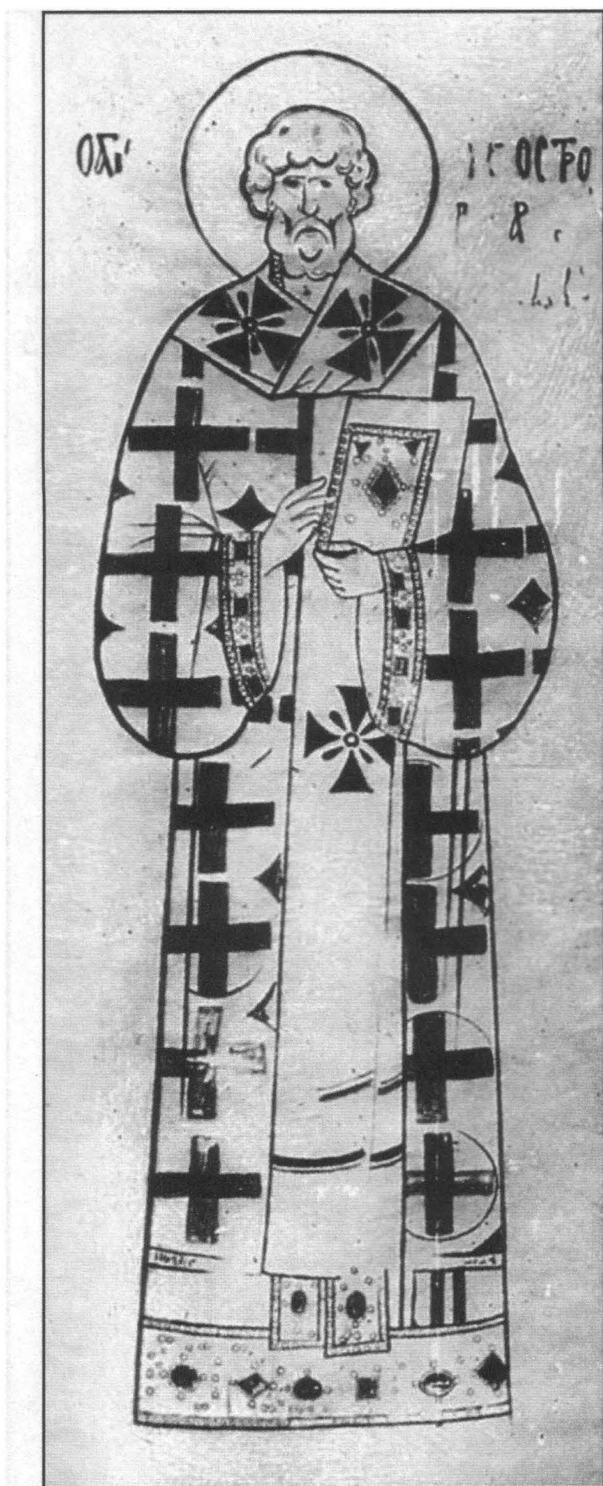
Sfântul Climent, papa Romei - **calc realizat de F. M. Fomin**



Sfântul Climent, papa Romei - fotografie realizată de L. A. Mațulevici



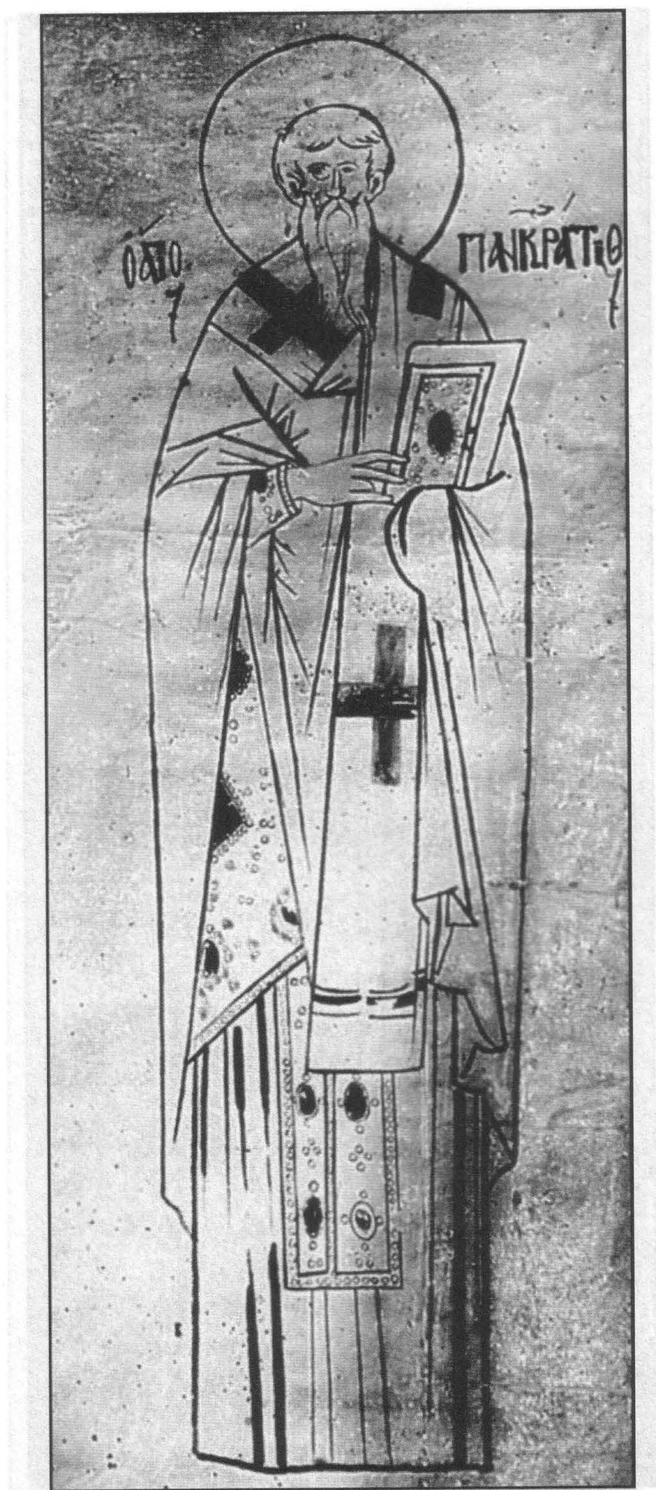
***Sfântul Alexie, omul lui Dumnezeu* - calc realizat de F. M. Fomin**



Sfântul Silvestru, papa Romei - **calc realizat de F. M. Fomin**



Sfântul Grigorie, făcătorul de minuni - **calc realizat de F. M. Fomin**



Sfântul Pancratie - calc realizat de F. M. Fomin



Sfântul Teodor Studitul - **fotografie realizată de L. A. Mațulevici**



Sfântul Teodor Studitul - **calc realizat de F. M. Fomin**



Sfântul Atanasie al Alexandriei - calc realizat de F. M. Fomin



Sfântul Nikon Spartanul - calc realizat de F. M. Fomin



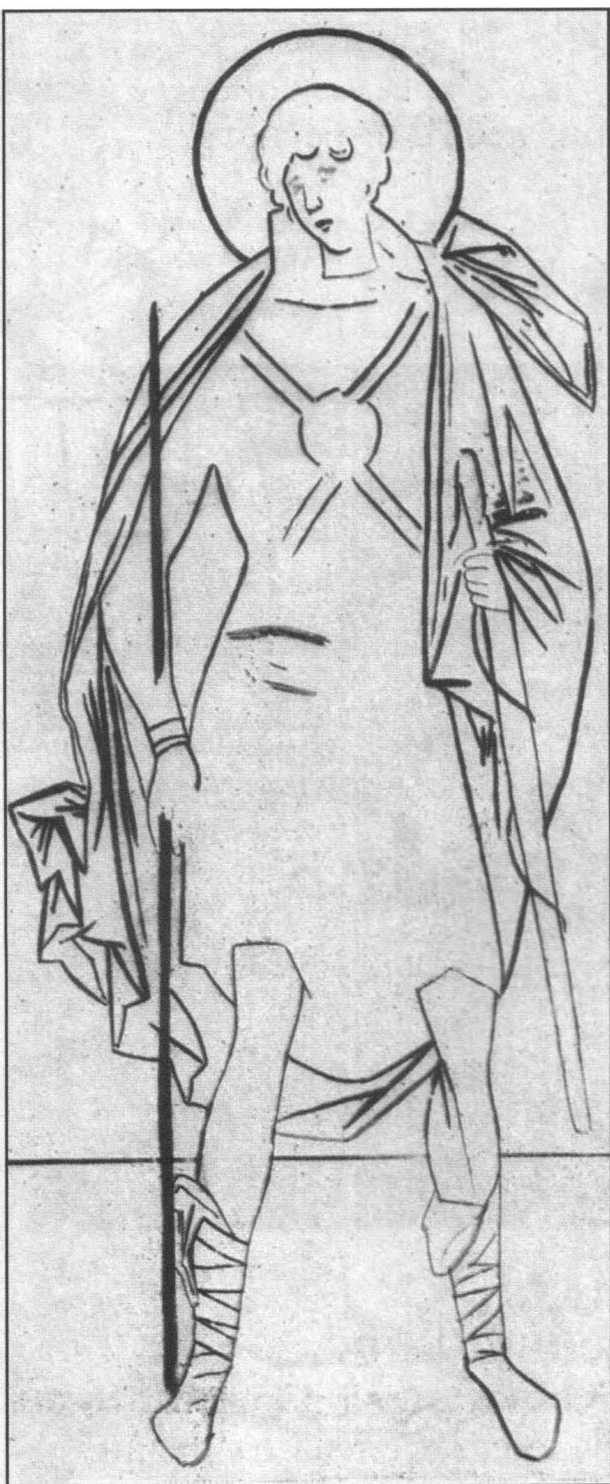
Sfântul Arsenie cel Mare - calc realizat de F. M. Fomin



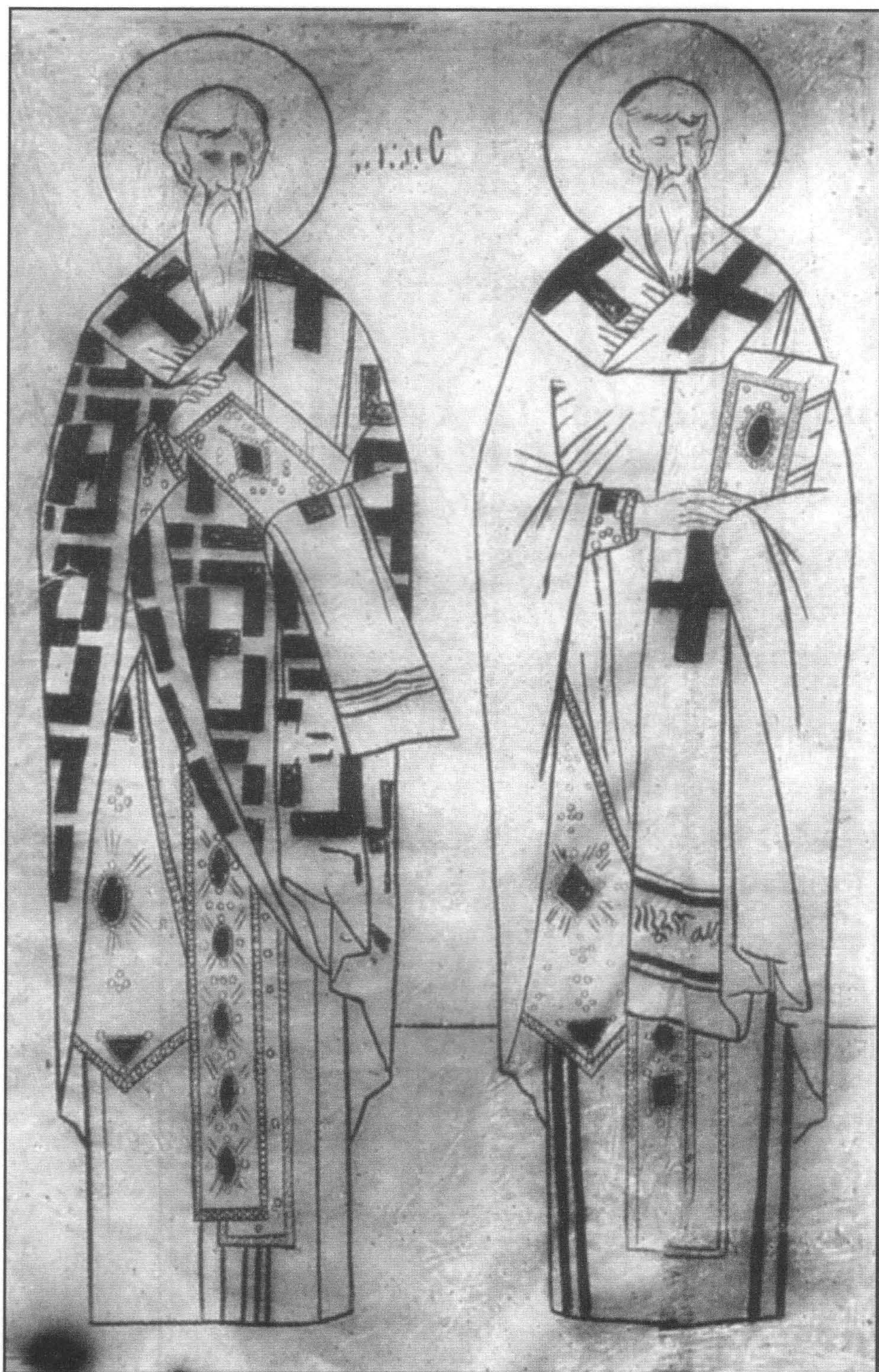
Sfânt Cuvios - calc realizat de F. M. Fomin



Sfânt Mucenic militar - calc realizat de F. M. Fomin



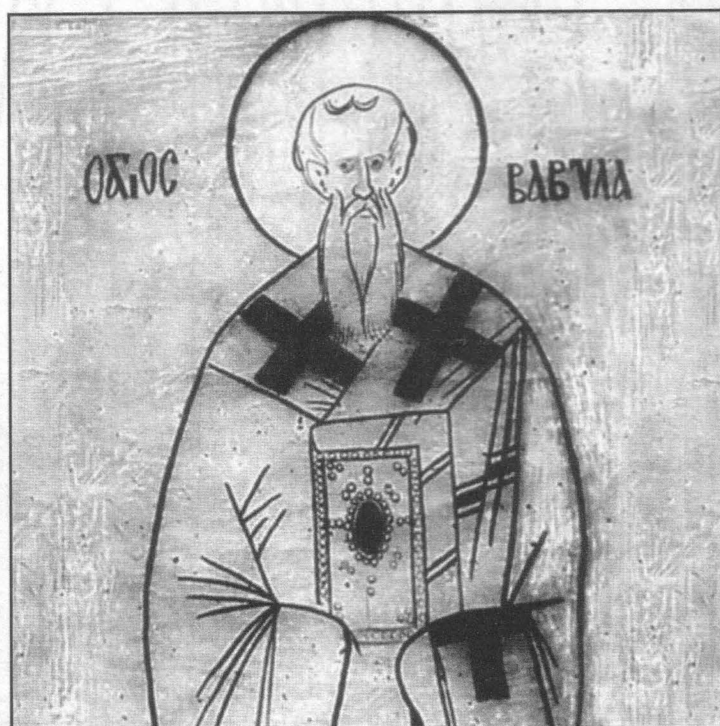
Sfântul Mucenic Serghie - calc realizat de F. M. Fomin



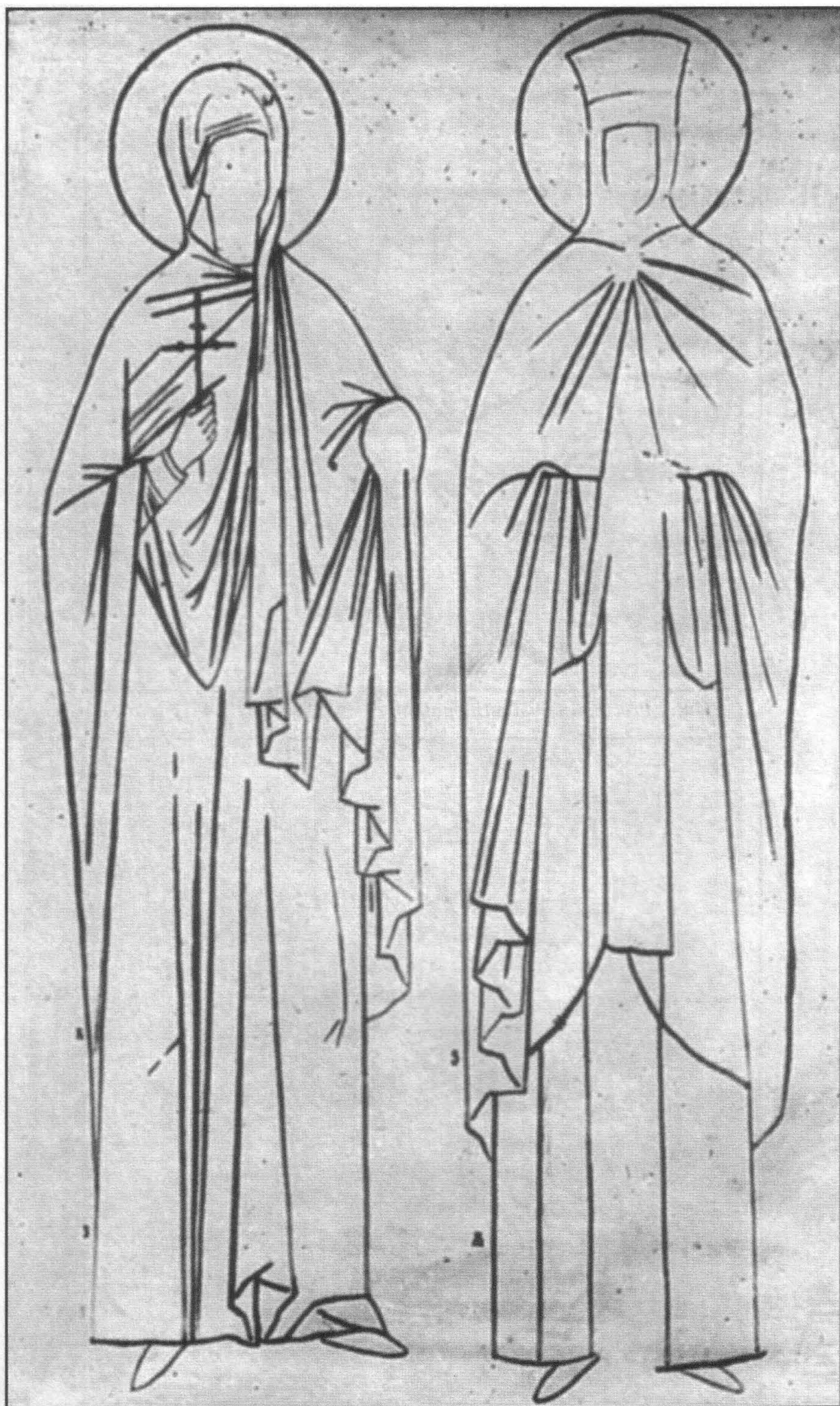
Sfinți Ierarhi - calc realizat de F. M. Fomin



Sfântul Proclu al Constantinopolului - calc realizat de F. M. Fomin



Sfântul Vavila - calc realizat de F. M. Fomin



Sfântă Muceniță și Cuvioasă Muceniță - calc realizatde F. M. Fomin



Sfântă Muceniță și Cuvios Stâlpnic - calc realizat F. M. Fomin



Sfântul Arhanghel Mihail - calc realizat de F. M. Fomin



Sfântul Arhanghel Gavriil - calc realizat de F. M. Fomin



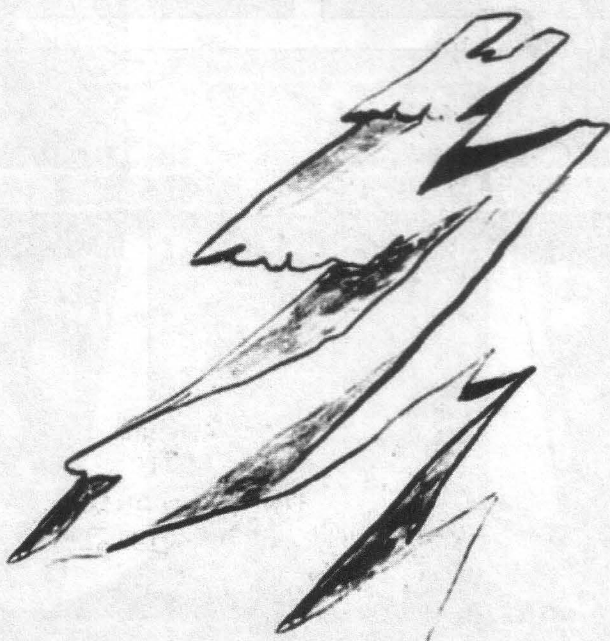
Cuviosul Varlaam - calc realizat de F. M. Fomin



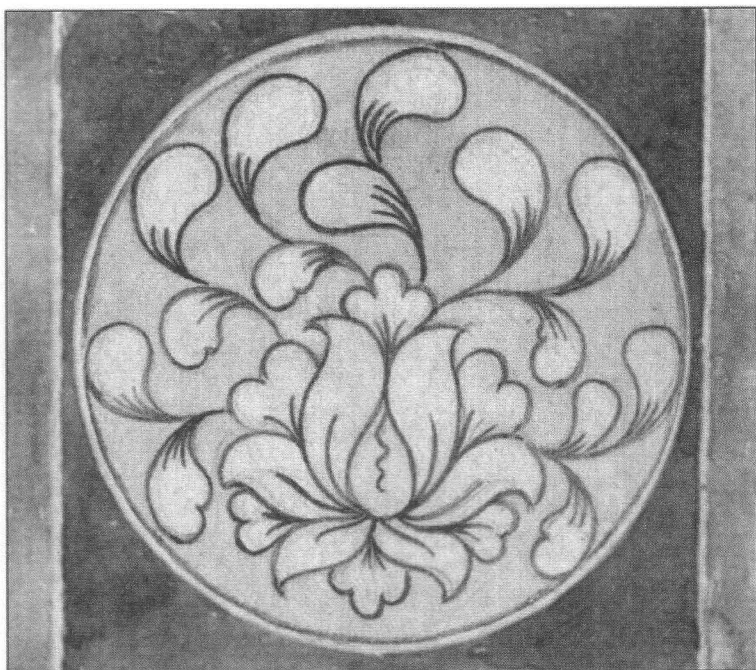
Cuviosul Teodosie, întemeietorul vieții de obște - calc realizat de F. M. Fomin

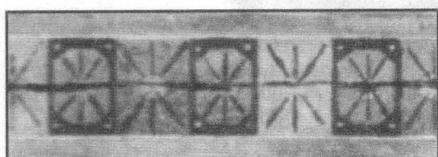


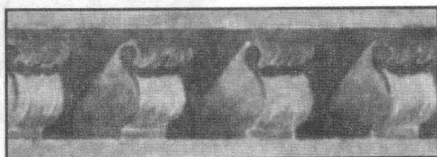
Înger în medalion - calc realizat de F. M. Fomin

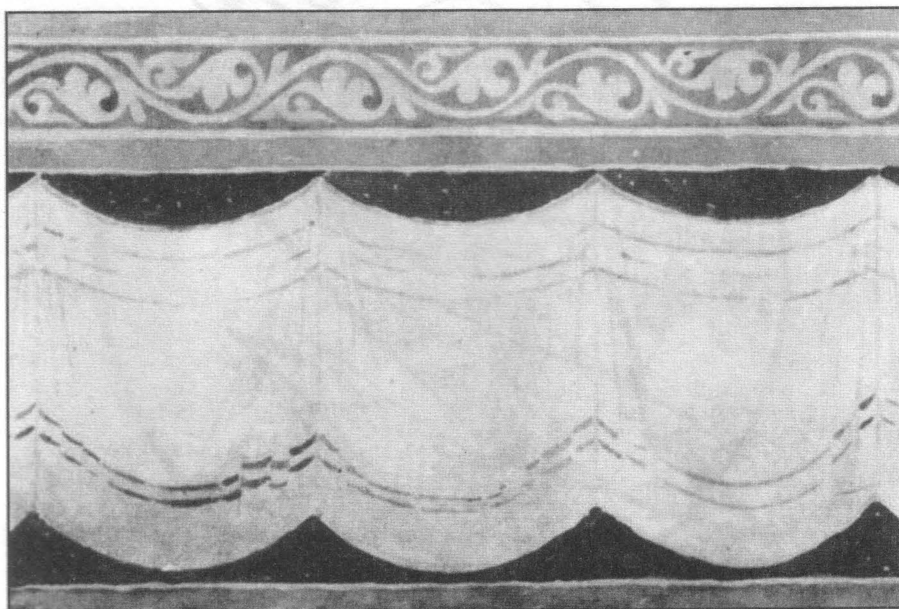


Stâncă din scena *Înălțării la Cer a Mântuitorului* - calc realizat de F. M. Fomin

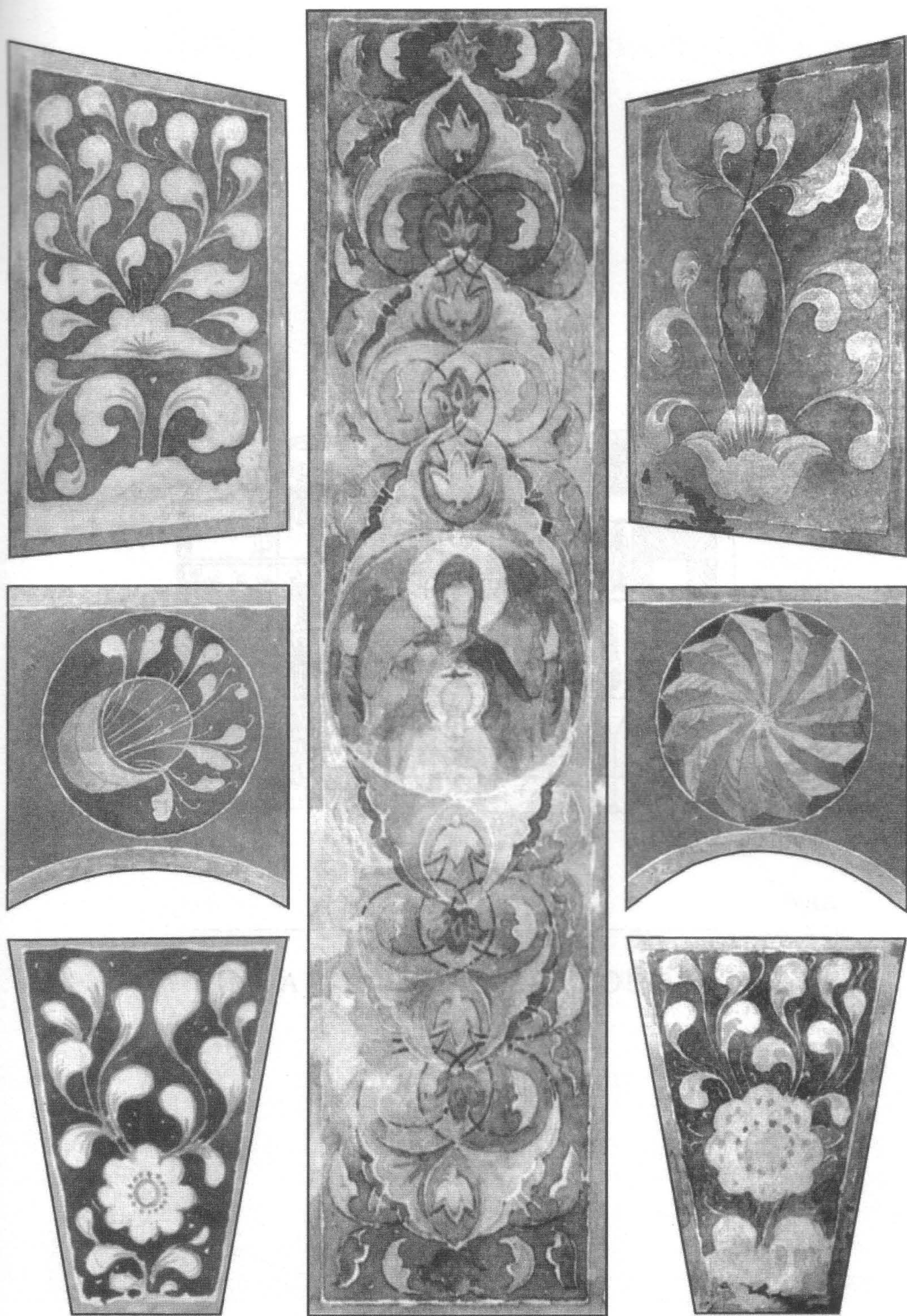




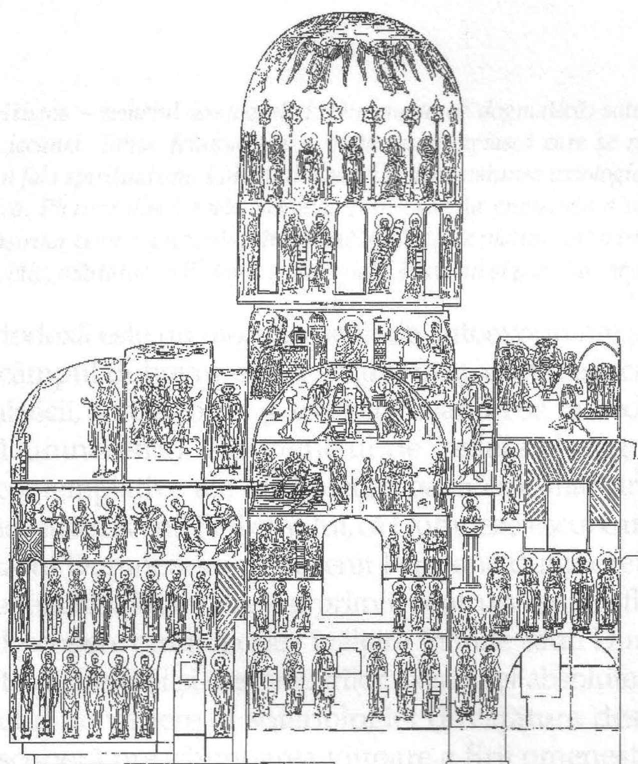




Motive ornamentale din biserica de la Volotov - după acuarelele lui V. V. Suslov



Motive ornamentale întrebuințate în biserica din Volotov - **după acuarelele lui V. V. Suslov**



PARTEA A PATRA

LIMBAJUL ICOANEI ORTODOXE



ARHIMANDRITUL
RAFAIL
KARELIN



ÎNDRUMAR ICONOGRAFIC

LIMBAJUL ICOANEI ORTODOXE

Partea I

I

[Întruparea lui Hristos – temeiul iconografiei. Dimensiunea dogmatică, soteriologică, eshatologică și mistică a icoanei. Taina, frumusețea și viața dumnezeiască care se revarsă prin icoană. Iconoclasmul – un fals spiritualism. Limbajul icoanei și dimensiunea axiologică. Tablou și icoană. Nevoința lăuntrică. Pictura din Capela Sixtină. Transparența cromatică a icoanei. Simbolistica culorilor și a însușirilor celor reprezentați în icoană. Cele șapte planuri ale icoanei: ontologic, soteriologic, simbolic, etic, înălțător, psihologic și liturgic. Concretul și puterea sobornicească a icoanei]

Icoana ortodoxă este un mod deosebit de autoexprimare și autorevelare a Bisericii, este câmpul duhovnicesc în spațiul fizic, unde se încrucișează razele dogmaticii, misticii, soteriologiei și esteticii (avându-se în vedere frumusețea ca aspect al Dumnezeirii). Din punctul de vedere al dogmaticii creștine (adevărurile contemplative ale credinței), icoana este mărturie a faptului că Fiul lui Dumnezeu a devenit Fiul omului, că Dumnezeiescul Cuvânt a dobândit trup, iar Ipostasul Dumnezeiesc a devenit Persoană dumnezeiesc-omenească, concretă și irepetabilă. Dumnezeu a primit pentru veșnicie firea omenească, pentru ca să descopere omului calea înălțării infinite către Dumnezeu, să facă creația Sa părtașă libertății și desăvârșirilor existenței absolute.

Din punctul de vedere al soteriologiei (învățătura despre mântuire), icoana ne descoperă preschimbarea viitoare a firii omenești, însușirile noi ale materiei și substanței, însuflețite întru focul și lumina necreată a harului lui Dumnezeu.

În plan eshatologic (învățătura despre mântuire), icoana e mărturia vie a faptului că lumea nu va fi distrusă la sfârșitul vremurilor, ci se va descoperi în esența sa ideală; materia slobozindu-se de zgura păcatului, de întunericul inerției și al rutinei, va deveni uimitor de frumoasă și asemenea duhului.

Privită în sens mistic (trăirea religiei ca taină și întâlnire personală cu Dumnezeirea), icoana este descoperirea și manifestarea puterilor și energiilor, însă mai deplin spus, e descoperire a dragostei celui care e reprezentat în ea. Icoana este disponibilitatea de comunicare personală a acelora care se află în eonul[1] duhovnicesc cu aceia care încă sălășluiesc pe pământ. Icoana este întâlnirea mistică, aplecarea celor sfinte către inima omenească și putința sufletului de a se adresa lumii de Sus. Icoana este întotdeauna un dialog deschis, un făgaș de revărsare a luminii dumnezeiești. Icoana este mărturie a

[1] Cuvântul „eon", tradus din grecește înseamnă „veac" – categorie spațio-temporală.

putinței celui care se sălășluiește întru Duhul Sfânt, să audă rugăciunea înălțată către el din toate colțurile lumii. Icoana e o taină, întru care se poate pătrunde prin rugăciune și contemplare duhovnicească. De aceea, în timpul disputelor iconoclaste, cei care cinsteau cu cea mai mare ardoare icoanele, erau asceții (care se învredniciseră a vedea dumnezeiasca lumină).

De pe pozițiile esteticii creștine, icoana reflectă cea mai înaltă frumusețe Cerească, care nu poate fi redată adecvat prin linii și culori, însă e prezentă în simboluri – asemenea unui imn în semnele notelor muzicale, asemenea hieroglifelor asemănătoare unor arabescuri – care ascund testamentul despre comorile ascunse ale lumii.

În icoană, care e asemenea unui semi-portret sau semi-ghicitură, și unde concomitent simbolurile și liniile condiționate asimetrice ascund și descoperă adâncul fără margini al acesteia – asemenea adâncului mării –, strălucește lumina nevăzută și răsună muzica de taină, neauzită a corurilor cerești.

Icoana e un fel de artă aparte, iar limbajul ei irepetabil s-a creat pe baza experienței mistico-liturgice a întregii Biserici Ortodoxe.

În veacurile VIII-IX, în Bizanț, s-a format mișcarea iconoclastă, susținută de stăpânitori și de o parte a clerului. La baza iconoclasmului a stat un spiritualism fals, care vedea doar prăpastia de netrecut dintre materie și duh. Una din cauzele importante ale iconoclasmului este dorința împăraților bizantini de a aduna creștinii și musulmanii într-o comunitate religioasă unică. Împărații Leon Isaurul, Constantin Copronim și Teofil considerau cinstirea icoanelor (categoric interzisă în islam), piedica principală în realizarea acestui plan fantastic.

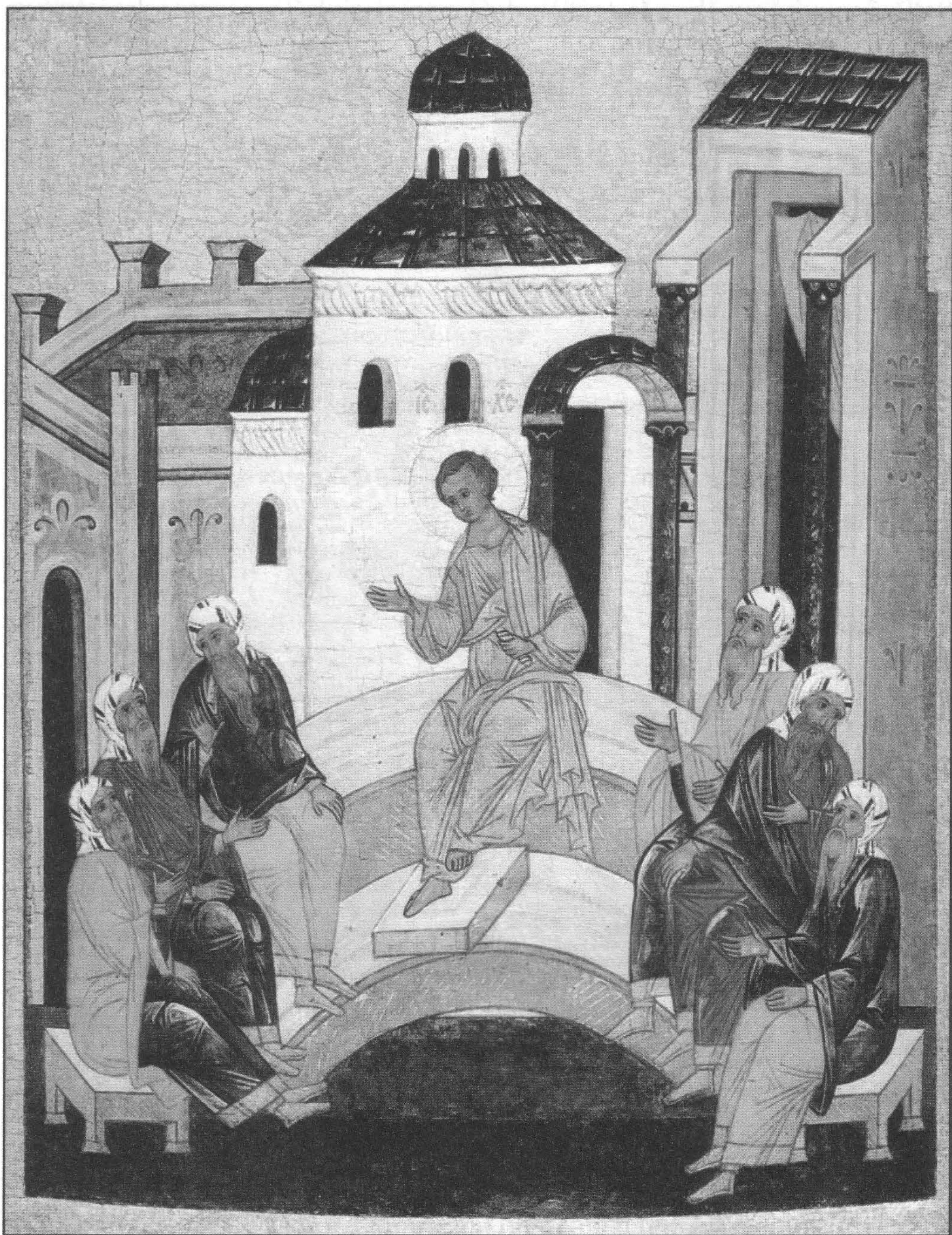
În unul dintre paragrafele Coranului, Mahomed spune că Alah l-a întrebat pe un pictor dacă poate să dea viață imaginilor pictate de el. Bineînțeles că pictorilor musulmani nu le era cu putință așa ceva. Însă icoana creștină nu e o imagine moartă, ci prin ea trec razele dumnezeiescului har purtător de viață. Ea este unită prin har cu persoana celui care e reprezentat în icoană. Prin icoană se manifestă ipostasul sfântului, de aceea icoana este simbolul persoanei sfântului nu în sensul vieții biologice, ci în sensul care îl arată pe acesta drept purtător al luminii făcătoare de viață.

Iconoclaștii subliniau faptul că Dumnezeu e de „dincolo" (transcendentalismul Dumnezeirii). El e de nedescris și de nepătruns, prin urmare, după părerea iconoclaștilor, Dumnezeu nu poate fi reprezentat în chip văzut; de asemenea, nici starea Sfinților, care se află în sfera lumii duhovnicești, nu poate fi redată prin arta mistică. Acestora, ortodocșii le răspund că Fiul lui Dumnezeu, Logosul – Cel mai înainte de veci și fără de margini – S-a întrupat; și S-a supus pe Sine istoriei. El a trăit printre oameni ca și om, rămânând Dumnezeu. Fața Sa a fost văzută, glasul Său a fost auzit și veșmintele Sale au



Icoana *Mântuitorul Hristos din Smolensk, cu pildele evanghelice* (a doua jumătate a veacului al XVI-lea)

fost atinse de oameni. În icoană nu este reprezentată firea dumnezeiască, ci cea omenească, mai exact este reprezentată Persoana lui Hristos prin firea Sa omenească. Dumnezeu este de negrăit prin firea Sa, însă despre El mărturisește Sfânta Scriptură. Cuvântul Lui a făcut lumea, dar acest Cuvânt răsună în paginile Scripturii. Iar icoana este cartea scrisă nu cu litere, ci în culori. Viața



Mântuitorul Iisus Hristos în templu, la vârsta de 12 ani **(școala de la Novgorod, veacul al XV-lea) - se poate observa că proporțiile trupului Domnului sunt asemenea cu cele ale învățătorilor de Lege**

veșnică viitoare se deosebește de existența pământească, iar viitorul cer preschimbat (înnoit) se deosebește de cosmos. Între cele cerești și pământești există însă asemănări. Realitățile pământești nu sunt o imagine în oglindă, ci

un simbol al viitorului, de aceea icoana este simbolul viitoarei slave a Sfinților și a înnoirii cosmosului. Greșeala iconoclaștilor a constat în aceea că ei nu au înțeles diferența dintre icoană și tablou. Ei priveau icoana ca o reprezentare portretistică a lumii duhovnicești. Din această pricină, săgețile ascuțite ale criticii lor, au lovit pe alături de țintă. Icoana nu e portret, ci prezența sfântului în imaginea condiționat-simbolică și în același timp reală.

Iconografia este un sistem deosebit de semne, care a devenit limbajul Bisericii. Încă din vremea sa, Sfântul Dionisie Areopagitul ne atenționa că în imaginile sfinte trebuie să se împletească asemănarea cu neasemănarea. Asemănarea, pentru ca ea să fie recunoscută, iar neasemănarea pentru ca să se sublinieze faptul că imaginea este asemănarea, oarecum o alegorie (versiune), însă nicidecum o imagine în oglindă. Tabloul, întâi de toate, acționează în sfera emoțională, iar icoana asupra minții și intuiției. Tabloul reflectă dispoziția (înclinația) persoanei, pe când icoana reflectă starea de spirit a persoanei. Tabloul are margini (ramele)[2], iar icoana ne introduce în nelimitat. Unii consideră că iconarii din vechime nu cunoșteau legile perspectivei directe și ale simetriei corpului omenesc, adică nu le era cunoscut atlasul anatomic. Însă artiștii acelei epoci respectau proporțiile exacte ale trupului omenesc, când făceau statui sau în genere sculpturi (reprezentarea tridimensională nu era întrebuințată în Biserica de Răsărit, ci își avea locul doar în arta laică). Lipsa perspectivei directe mărturisește despre existența altor dimensiuni spațiale, despre posibilitățile omului de a stăpâni spațiul. Spațiul încetează de a mai fi un obstacol. Astfel, obiectul îndepărtat nu devine micșorat în mod iluzoriu. În icoană, dimensiunile nu au un caracter dimensional-metric, ci unul axiologic, exprimând treapta vredniciei. De pildă, în iconografie demonii sunt reprezentați mai mici decât Îngerii; între ucenici, Hristos Se înalță deasupra lor, ș.a.m.d.

Tabloul poate fi examinat analitic, se poate discuta despre anumite fragmente ale sale, arătând ce ne place în el și ce nu. Dar icoana nu poate fi divizată în celule, în fragmente, în detalii, ea trebuie percepută integral cu un simț religios interior. Icoana este frumoasă, atunci când îl cheamă pe om la rugăciune, când sufletul simte câmpul dinamic al energiilor și puterilor care sunt radiate prin ea din Împărăția luminii veșnice. În icoană personajele sunt statice, ca și cum ar fi încremenit. Dar acesta nu este frigul morții, ci aici se caută adâncirea în viața lăuntrică, în dinamica interioară. Sfinții se află într-un năvalnic avânt lăuntric duhovnicesc, într-o veșnică înaintare către Dumnezeu, unde nu-și găsesc locul pozițiile pompoase, agitația și expresiile exterioare. Omul pătruns de trăire adâncă sau adâncit în cugetare,

---

[2] Autorul se referă la perioada renascentistă a tabloului religios.



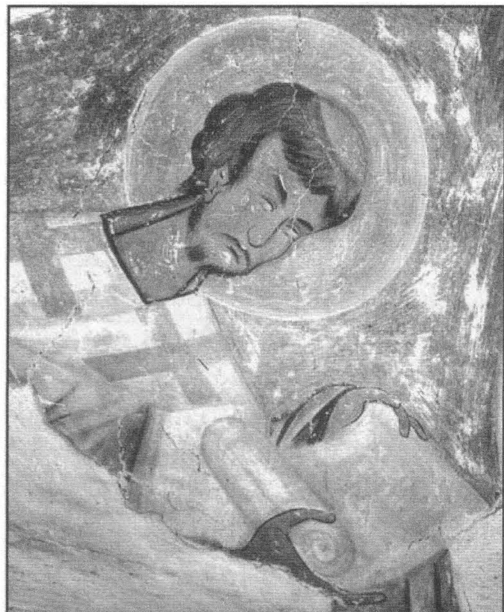
Michelangelo - *Judecata de Apoi* - frescă din Capela Sixtină, Vatican, anii 1536-1541

se întoarce spre cele interioare, iar această cufundare întru cele lăuntrice mărturisește intensitatea și încordarea duhului său. Dimpotrivă, dinamica exterioară – care e pecetea emoțiilor ca stări temporare – vorbește despre faptul că acela care e reprezentat în tablou, nu se află în veșnicie, ci în timp, supus stăpânirii celor simțitoare și trecătoare. Ne-am apropiat acum de granițele care despart icoana de arta occidentală europeană. Una dintre culmile artei occidentale e considerată a fi scena Înfricoșătoarei Judecăți din

Capela Sixtină, realizată de Michelangelo. Personajele sunt realizate cu o uimitoare cunoaştere a proporţiilor trupului omenesc şi a legilor armoniei. După ele se poate studia anatomia. Fiecare chip are o individualitate irepetabilă şi o particularitate psihologică aparte. În acelaşi timp, valoarea religioasă a acestui tablou este absolut nulă. Mai mult de atât, aceasta este o recidivă a păgânismului care a renăscut în însăşi inima catolicismului. În tematica tabloului „Înfricoşătoarea Judecată" sunt întruchipate tradiţiile păgâne şi iudaice. Caron trece sufletele celor morţi peste apele Stixului – acest subiect fiind preluat din mitologia antică. Învierea morţilor are loc în valea lui Iosafat după cum prescrie tradiţia talmudică. Tabloul e realizat într-un stil naturalist accentuat, iar Michelangelo a reprezentat trupurile nude. Când papa Paul al III-lea examina pictura Capelei Sixtine, l-a întrebat pe maestrul de ceremonii al curţii papale, Biagio da Cezena, cum îi place pictura, iar acesta i-a răspuns: „Sanctitatea voastră, aceste figuri s-ar potrivi mai degrabă într-o tavernă şi nu în capela voastră". Michelangelo s-a răzbunat pe sinceritatea marelui dregător, prin faptul că l-a pictat pe Minas (personaj păgân – judecător al sufletelor celor morţi), asemănător cu el. Ulterior, trupurile nude au fost înveşmântate de pictorul Daniel de Veltier. Admiratorii artei lui Michelangelo au fost într-atât de revoltaţi de aceasta, încât l-au numit pe acest pictor „confecţioner de lenjerie".

Ne-am referit la arta occidentală europeană pentru a accentua deosebirea ei principială de arta ortodoxă. Acesta e un exemplu viu al faptului că forma nu corespunde conţinutului oricât de strălucitoare ar fi fost ea în sine. În aşa numita artă religioasă a epocii Renaşterii, e cuprinsă o greşeală metodologică. Pictorii se străduiesc ca prin arta mimetică – adică printr-o imagine saturată de emoţii şi patimi – să transfere cele cereşti în plan pământesc, obţinând însă reversul – materialitatea nerenăscută e transferată în sfera cerească, cu cele pământeşti şi simţitoare, stingherind cele duhovniceşti şi veşnice (mai exact, acolo nu este loc pentru Cer, ci totul e cuprins şi înghiţit de pământ).

Icoana răsăriteană a refuzat să tindă către conformismul material. Ea e întemeiată pe principiul asemănării. Convenţionalismul icoanei nu stârneşte simţirea, asemenea naturalismului pictorilor occidentali. Cromatic, icoana nu are o consistenţă opulentă, ci e mai degrabă transparentă. În ea, sub acoperământul cristalin al celor exterioare, se descoperă împărăţia duhului. Limbajul icoanei este laconic. Detaliile inutile nu-şi au locul în icoană. Peisajul dacă există e doar convenţional şi schematic. Aici fiecare detaliu al feţei, gestul sau poziţia trupului au caracter simbolic: fruntea înaltă înseamnă înţelepciune şi cugetare adâncă; ochii mari – pătrunderea




Teofan Grecul - *Sfinții Ierarhi Ioan Hrisostom* **și** *Spiridon al Trimitundei* **(biserica Schimbării la față din Novgorod)**

tainelor dumnezeiești; buzele subțiri – ascetism; degetele lungi – noblețea duhovnicească și curăția faptelor; înclinarea capului – luarea aminte la insuflarea dumnezeiască a glasului lui Dumnezeu pe care Sfinții îl aud în adâncul inimii lor; un trup ușor înclinat – supunere față de voia lui Dumnezeu ș.a.m.d.

Tabloul catolic are un singur plan, icoana ortodoxă are mai multe. În icoană, planurile se intersectează unele cu altele, ele ființează și se interpătrund fără să se contopească sau să se destrame unul în celălalt. În tablou, e înregistrat timpul, ca un moment oprit și surprins prin voia pictorului, asemenea blițului fotografic. În icoană, timpul e condiționat, de aceea în câmpul său de zugrăvire pot fi reprezentate evenimente care nu sunt în corespondență cronologică. Icoana e asemenea unui plan interior, a unei hărți a evenimentelor. O importanță hotărâtoare o are în icoană simbolistica culorilor, deși aici poate să nu fie vorba de o culoare aparte, ci mai degrabă de compoziții cromatice complexe. Culorile în icoană nu pot fi examinate local, și din această pricină noi vorbim în mod convențional despre caracterul cromatic, încercând să evidențiem doar tendințele generale.

Albul reprezintă sfințenia, energiile dumnezeiești care înalță făptura către Ziditor; aurul – veșnicia; verdele – viața; albastrul – taina; roșul – jertfirea; albastrul deschis – curăția. Culoarea galbenă e culoarea căldurii și a dragostei; liliachiul înseamnă întristarea sau o perspectivă îndepărtată; purpuriul – biruința; roșu închis – măreția; culoarea violetă e întrebuințată

Sfânt Cuvios și *Sfântul Alexie, omul lui Dumnezeu* (frescă din biserica Adormirii Maicii Domnului din Kremlin, 1481)

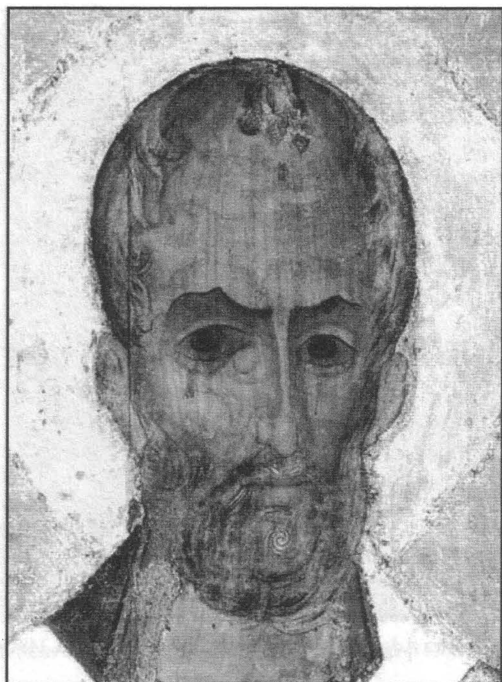
atunci când se dorește sublinierea particularității slujirii sau individualității sfântului. Turcoazul arată tinerețea; rozul – copilăria; negrul înseamnă uneori golul, lipsa harului, iar alteori păcatul și fărădelegea. Negrul împreunat cu albastrul înseamnă taină adâncă, iar culoarea neagră, unită cu verdele, bătrânețe. Culoarea gri – lividitate (stâncile sunt reprezentate în icoană în tonuri de gri, cu linii convenționale exacte). Portocaliul – harul lui Dumnezeu, care biruie și transfigurează materialitatea. Culoarea cu aspect metalic – puterile și energia omenească în care e ceva rece. Culoarea violet – desăvârșire; culoarea chihlimbarului – armonie, înțelegere, prietenie. Dar aceasta nu e nicidecum tabela culorilor ca semne simbolice, este mai degrabă o tendință definitorie [vădită] în întrebuințarea cromatică. În icoană nu vorbesc culorile, ci consonanța culorilor. Din unele și aceleași sunete se compun melodii care nu se aseamănă între ele; astfel, în compoziții modificate, culorile pot avea însemnătate simbolică și influență emoțională diferită.

[Planurile icoanei:] ⊕ ***planul ontologic (de bază) al icoanei*** este esența duhovnicească exprimată în imagine;

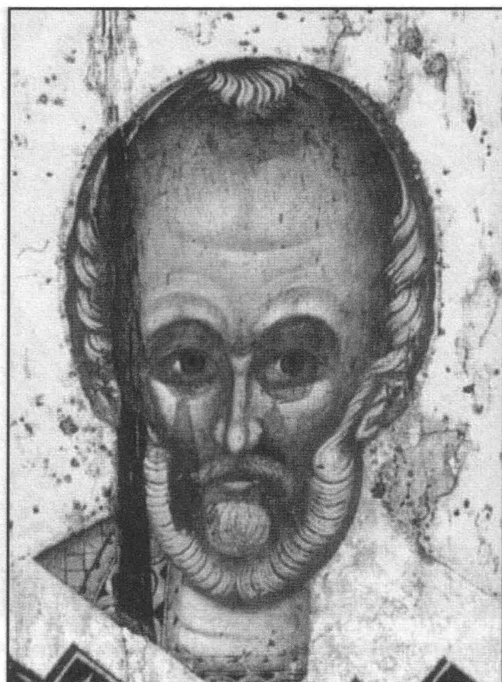
⊕ ***planul soteriologic*** – harul care trece prin icoană, asemenea luminii prin fereastră;

⊕ ***planul simbolic*** – icoana ca simbol care interacționează cu ceea ce simbolizează și îl dezvăluie;

⊕ ***planul etic*** – biruința duhului asupra păcatului și a materialității brute;



Sfântul Nicolae
(Novgorod, începutul veacului al XIII-lea)



Sfântul Nicolae
(Pskov, începutul veacului al XIV-lea)

⊕ ***planul analogic (înălțător)*** – icoana este o carte vie, scrisă nu cu litere, ci în culori;

⊕ ***planul psihologic*** – sentimentul apropierii și includerii prin asemănare și trăiri asociative;

⊕ ***planul liturgic*** – icoana este mărturia prezenței Bisericii Cerești în spațiul sacru al bisericii.

Icoana e întotdeauna concretă. Ea este închinată unui eveniment anume sau unei persoane. Biserica pretinde ca în fiecare icoană să fie reprezentat un eveniment sau o persoană. Totodată iconarii, spre deosebire de pictori, nu trebuie să-și semneze icoanele, deoarece icoana nu era percepută ca și lucrare sau bun al omului, ci ca lucrare a harului dumnezeiesc. Icoana nu o făcea iconarul, icoana se întrupa prin el. Acesta se pregătea pentru munca sa ca pentru o sfântă slujire – cu rugăciune și post. Iconarul trebuie să fie inclus în viața mistică și liturgică a Bisericii, pentru ca să simtă cu toată ființa realitatea icoanei și s-o realizeze în limbaj simbolic specific. Uneori imaginile iconografice se deosebesc simțitor una de alta, deși fiecare creștin îl poate recunoaște în icoană pe Proorocul Ilie, pe Sfântul Nicolae ori pe Sfântul Gheorghe Purtătorul de biruință. Între ele, în principal icoanele se deosebesc pentru că scopul icoanei nu este acela de a



Sfântul Nicolae
(Iaroslav, începutul veacului al XIV-lea)



Sfântul Nicolae
(Moscova, sfârșitul veacului al XIV-lea)

arăta asemănarea exterioară, ci esența duhovnicească. Icoana este un simbol aparte, care nu doar indică cele simbolizate, nu doar mijlocește trăiri emoțional-duhovnicești prin intermediul asociațiilor, ci reflectă întru sine cele simbolizate și ni le revelează.

Biserica este comunitatea care se transformă în unitate duhovnicească. Icoana, ca și Liturghia, ajută să se realizeze această unitate. Abstracționismul, ca reacție la naturalism este o formă tot atât de neacceptată pentru icoană, precum e naturalismul – antipodul său. Un semn separat, pe de o parte încetează să reprezinte o realitate concretă, iar pe de altă parte este descifrat și perceput de către fiecare om în mod subiectiv. De aceea, arta abstracționismului cu pretenții de religiozitate, deși e cu putință să trezească oarecare vagi și nedefinite trăiri mistice, niciodată nu va fi în stare să unească oamenii într-un singur trup al Bisericii, să unească sufletele lor într-un singur avânt de rugăciune. Naturalismul înăbușă duhul și împământenește sufletul. Abstracționismul distruge unitatea și înstrăinează oamenii unul de altul.

Icoana ortodoxă fiind un simbol real și obiectiv, asemenea unui pivot duhovnicesc, unește membrii Bisericii pământești într-o singură conștiință dogmatică și într-o trăire mistică comună.

II

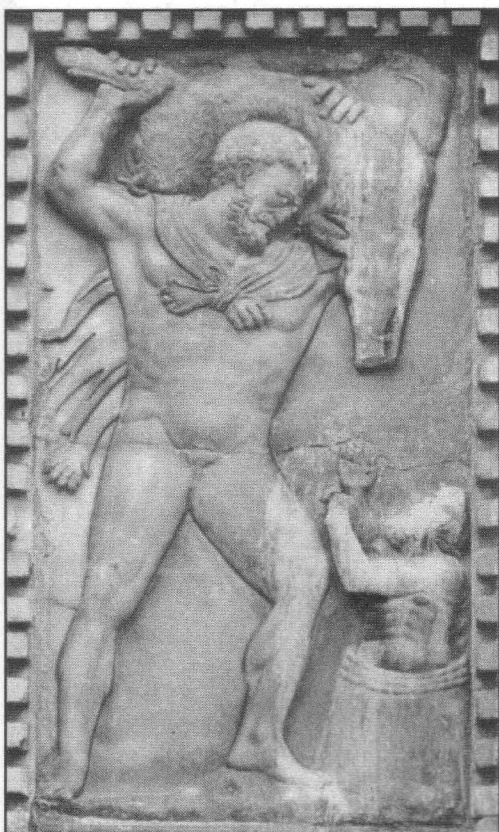
[Arta creștină a catacombelor și exprimarea în alegorii. Interzicerea sinodală a reprezentărilor alegorice în Biserică. „Cinstirea acordată chipului trece la Prototip". Biserica Romană și Renașterea. Renașterea – cultul cărnii și al sângelui. Abstracționismul manifestat ca antilogos. Arta teosofilor, antroposofilor și steineriștilor]

Vorbind despre particularitățile caracteristice ale icoanelor ortodoxe, urmează să menționăm imaginile sfinte care s-au păstrat în catacombe, unde se săvârșeau liturghiile pe cavouri și sarcofage. Aceste icoane au fost făcute în vremea prigoanelor când tot ce amintea prigonitorilor despre Hristos, era supus distrugerii nemiloase. De aceea, icoanele din acea perioadă au un caracter aparte – acestea sunt reprezentările alegorice, unde sub o față se înțelege o alta. Examinând astfel de imagini, e puțin probabil ca păgânul să le fi putut deosebi de personajele mitologiei antice. În aceste imagini, Hristos este reprezentat asemenea unui tânăr care cântă la flaut, în jurul căruia s-au adunat vietățile care ascultă sunetul melodiei, iar pentru păgân această imagine este reprezentarea lui Orfeu. Apostolii sunt reprezentați ca niște pescari ce scot pește din adâncurile mărilor, sau asemenea unor păstori care își mână turmele. Astfel de scene care proslăveau viața rurală, împodobeau pereții palatelor și vilelor aristocraților romani. Hristos era reprezentat și ca luptător care biruie un balaur mare – iar în interpretarea păgână aceasta apărea drept o vitejie de-a lui Hercule. Iar alteori Hristos apărea sub chipul mielului. Toate aceste reprezentări se deosebeau de arta păgână – ele revărsau pace și nădejde. Văzând pe pereții catacombelor desenul corăbiei ce plutește pe marea învolburată, creștinii înțelegeau că acestea nu fac parte din călătoriile Odiseei, ci e vorba de Biserica creștină din vremea prigoanelor, iar pentru încercările prin care trec, îi așteaptă odihna veșnică și cununa biruinței.

Astfel, iconografia catacombelor avea un caracter alegoric, în parte conspirativ, și nu era o expresie a contemplărilor interioare, ci o scriere criptică, impusă de vitregia vremurilor.

Episcopii Bisericii erau reprezentați în veșminte de filosofi, Îngerii în chip de tineri îmbrăcați în tunici ș.a.m.d.

Al VI-lea Sinod ecumenic, a indicat într-unul din canoanele sale că reprezentările alegorice, care erau potrivite în vremea prigoanelor, nu trebuie să mai fie folosite de către Biserică, și în mod special a interzis ca Mântuitorul Hristos să fie zugrăvit în chip de miel. În comunitățile monofizite care au acceptat doar hotărârile primelor trei Sinoade ecumenice, continuă să existe reprezentări alegorice. La al VII-lea Sobor ecumenic, cinstirea icoanelor a fost întărită ca dogmă a Bisericii. Esența cinstirii icoanelor a fost definită de Sinod prin aceste cuvinte: „Cinstirea acordată chipului trece la Prototip".





1 2

1: Hercule purtând fiara erimanteană - basorelief roman; 2: Alegorie a mântuirii - basorelief din veacul al XIII-lea (basilica San Marco din Veneția)

Totodată, al VII-lea Sinod Ecumenic, nu a binecuvântat folosirea în Biserică a reprezentărilor tridimensionale (statuile).

În comunitățile monofizite și nestoriene, cinstirea icoanelor nu e socotită dogmă, ci o tradiție care nu e obligatoriu a fi respectată de către credincioși. Din această pricină icoanele se întâlnesc foarte rar în casele monofiziților și nestorienilor.

Biserica Romană, primind dogma cinstirii icoanelor, nu a păstrat vechea tradiție de scriere a icoanei, ci a deschis larg ușile bisericilor sale pentru pictorii laici, care țineau de diferite școli. Astfel icoana a devenit tablou cu tematică religioasă. Renașterea nu a fost doar o întoarcere la păgânism, ci o îndepărtare de creștinism chiar mai mult decât păgânismul însuși. Zeificând cosmosul, păgânii îl căutau pe Dumnezeul cel necunoscut *(Faptele Apostolilor 17, 23)* pe care L-au pierdut, dar arta Renașterii, având-L pe Hristos, singură s-a lepădat de El, și înveșmântându-se cu tematica biblică, reprezenta zeități păgâne. În comparație cu arta antică, arta Renașterii este mult tributară materiei. Ea este

cultul cărnii și al sângelui. Renașterea s-a dovedit o reanimare nereușită a antichității. În pictura murală a piramidelor egiptene se simte viziunea mistică a pictorilor, care oprea curgerea timpului, îl întorcea ca pe un sul de hârtie și îl concentra în plan bidimensional. În statuile antice strălucește lumina frumuseții pe care o putem numi armonie cosmică. Arta Renașterii nu este doar lipsită de hristocentrismul Evului Mediu, ea n-a putut să cuprindă în sine nici măcar lumina palidă care pâlpâia în străvederile duhovnicești ale antichității, în intuițiile pictorilor și sculptorilor din vechime. Dacă s-ar face proiecția portretului Giocondei în plan duhovnicesc, aceasta ar fi imaginea unei bătrâne slutite, cu adâncituri întunecate în loc de ochi. Arta Renașterii este apoteoza mândriei omenești și a păcatului nepocăit. Viața care răsuflă din creațiile pictorilor Renașterii nu este altceva decât aprinderea patimilor, care în perspectiva veșniciei, reprezintă moartea și pustiirea. Cadavrul-trup rămâne cadavrul-trup, oricare ar fi cosmeticalele cu care sunt acoperite pe trup plăgile morții.



Leonardo da Vinci - *Gioconda* (1503-1506)

Fiecare eveniment are planul său; fiecare obiect are forma sa structurală, care uneori se numește idee. Omul este un cosmos în miniatură, în care sunt prezente nu doar toate elementele lumii materiale, ci și toate procesele ce au loc în cosmos. Omul este o persoană în care sălășluiește Logosul interior.

Abstracționismul ignoră persoana ca integritate, ca o monadă duhovnicească. Pentru abstracționism omul este o construcție complexă de detalii și fragmente. Puterea formatoare a ideii lipsește la abstracționiști. Logosul este înlocuit cu antilogosul – forță distrugătoare centrifugă – adică satana, pe care Hristos l-a numit mincinos și ucigaș[3]. În abstracționism omul

---

[3] **„El [diavolul], de la început a fost ucigător de oameni și nu a stat întru adevăr, pentru că nu este adevăr întru el. Când grăiește minciuna, grăiește dintru ale sale, căci este mincinos și tatăl minciunii"** *(Ioan 8, 44)*.

încetează să mai fie persoană. În fața noastră este iluzia omului – este o ființă deșartă și goală pe dinăuntru. Existența lui este lipsită de scop și sens, ea este sortită pierzării. În esența sa, abstracționismul este ateist. Pentru el, Dumnezeu este ideea unei rațiuni decăzute, iar religia este empirism, suma trăirilor interioare lipsite de conținut obiectiv. Dumnezeiescul este prezentat în abstracționism în imagini tragico-demonice. Arta religioasă în abstracționism nu e altceva decât o icoană a misei negre săvârșite în iad.

Teosofia în varianta Blavatska-Besant ne propune ca iconografie, imaginile budiste și șintoiste, adică varianta răsăriteană a păgânismului. Șiva – satana hindus – e în fruntea acestui teatru de măști.

Un loc aparte îl ocupă iconografia antroposofilor. În biserica lor construită în Elveția în timpul celui dintâi război mondial, se aflau statuile sculptate în lemn ale lui Jupiter, Marte și ale altor zeități greco-romane.

Arta religioasă a steineriștilor este învăluită de negură și întuneric. Acolo sunt stafii și umbre, ființe amorfe, dubluri eterice – tot ceea ce antroposofii numesc plan astral. Acestea sunt sufletele pribege, care nu sunt primite nici în rai și nici în iad, care așteaptă vremea noilor întrupări, corpuri astrale care s-au lepădat de trupul lor material ca de o haină murdară și ruptă. Acești astrali ai lui Steiner hoinăresc în spațiile nemateriale, asemenea norilor goniți de vânt. Arta antroposofilor – imaginea umbrelor fantomatice – trebuia să sublinieze dualitatea maniheistă dintre materie și duh.

III

[*Culoarea – simbolismul și însușirile ei. Culorile și gamele cromatice la iconarii din vechime și la pictorii renascentiști. Coduri oculte ale culorilor. Blicurile de lumină – lumină dumnezeiască arătată lăuntric. În icoană sunt reprezentați cei care au biruit împărăția morții*]

Când noi vorbim despre simbolismul culorii în icoană, trebuie să menționăm încă un aspect – culoarea e compactă, dar și transparentă. Culoarea transparentă arată imponderabilitate, ușurime, iar uneori înduhovnicire. Culoarea compactă indică durabilitate, trăinicie, iar alteori centrul energetic. Culoarea compactă lipsită de semitonuri, este de asemenea simbol al trăirii intense. Culorile contrastante subliniază claritatea structurală, plinătatea formelor, indică desăvârșirea ei compozițională. Semitonurile presupun o acțiune neterminată, trecerea dintr-o stare în alta și volumetria.

Pictarea chipului se compune în mod obișnuit din trei culori: roșu, ocru și adăugirea de alburi. Pe veșminte se desenau cute, care nu întotdeauna

corespundeau liniilor trupului. Prin aceasta se evitau iluziile reprezentării volumetrice. Icoanele se pictau în culori cu emulsie de ou sau ceară, care sunt mult mai transparente decât culorile în ulei. De obicei, culorile urmau să se pună în câteva straturi, astfel încât acestea se interpătrundeau și culoarea devenea mai profundă. Culorile (pigmenții) se preparau din plante, moluște, minerale, cristale și toate acestea dădeau imaginii o saturare de luminozitate – culoarea arăta ca și cum ar fi vie și respiră.

Culoarea în icoană este convențională. Ea nu aparține obiectului, adică suprafeței sau formei lui, deci nu e legată de acestea. Culorile, deopotrivă cu toate cele ce sunt în icoană, sunt supuse unui scop unic – să descopere lumea esențelor duhovnicești în spațiul fizic; să exprime însăși ideea omului (nu în sensul sofismului platonic, unde mișcarea înainte este de fapt întoarcerea înapoi, ci în sensul de scop), începutul preschimbării, intensitatea vieții lăuntrice, supralumescul, iluminarea cu dumnezeiasca lumină.

Comparativ, iconarii din vechime foloseau un număr mic de culori. Acestea nu se repetau în unul și același subiect iconografic. Interacțiunea culorilor, ca și însuși desenul, sunt percepute în icoană sintetic, asemenea unui întreg, fiind primite în suflet printr-o singură trăire mistică. În icoană nu avem de-a face cu o culoare locală, ci cu game și combinații de culori.

Arta Renașterii este o reflectare și imitare a existenței pământești. Aici culorile sunt legate de obiecte și de aceea sunt supuse fără efort dispersării, analizei și clasificării – aici putem desface simfonia în acorduri.

Învățăturile mistice și sectele (rosacrucienii, masonii, antroposofii) introduc în limbajul artei, alegorii complexe. Aici însăși culoarea e semn, de aceea devine locală și autonomă; culoarea în reprezentările lor putând fi privită ca un sunet aparte, care are semnul său de notă puternică, evidențiindu-l și izolându-l de acord. Masonul și ocultistul Gëote a încercat să scoată un sistem de culori-simboluri, pe care apoi într-o variantă proprie a repetat-o Steiner. Vrubel și Skreabin s-au străduit să găsească o unitate între culoare și muzică (ambii țineau de secta ocultă luciferiană).

În iconografia bizantină liniile sunt sigure și clare. Iconografii recurg adeseori la culori contrastante care amplifică sunetul icoanei, conferă temeinicie și claritate planului subiectului și fiecărui chip reprezentat în icoană. Personajelor pictate în culori fără semitonuri li se oferă un punct de stabilitate în cadru-pivot. Uneori pe chipurile și veșmintele Sfinților sunt reprezentate blicuri de lumină. Acestea nu sunt legate de reprezentarea volumetrică a personajelor, și nici nu sunt o reflectare a unei surse exterioare de lumină, ci sunt simboluri ale luminii veșnice, a energiilor dumnezeiești necreate, cu care se unesc sufletele Sfinților. Această lumină nu vine din afară și nici din interior, este o lumină extra-spațială. Viața



Sfinții Apostoli Petru și Pavel - **școala lui Teofan Grecul (începutul veacului al XV-lea)**

veșnică e o înaintare lucrătoare către Dumnezeu, prin veșnica împărtășire cu dumnezeiasca lumină. Blicurile de lumină sunt semnele vizuale ale comunicării cu Dumnezeu, întru care se află Sfinții reprezentați în icoane.

În icoană e reprezentat omul viu, dar viu în sensul suprem, adică necuprins de împărăția morții. În icoană concretul și realitatea ființei omenești nu dispar, nu se deformează, ci individualul, ca temporar și limitat, nelipsindu-se de unicitate, trece în particularul personal – categorie duhovnicească superioară. Viața creată de Dumnezeu poate fi o viață adevărată doar atunci când ea are drept temelie, scop și conținut Dumnezeirea.

IV

[Liniștea veșniciei din icoană. Armonia, culorile și redactarea din icoană și tablou. Distanța față de icoană este însăși starea duhovnicească a celui care o contemplă. Dimensiunea htonică a statuilor. Transfigurarea trupului. Simboluri-planuri, simboluri-culori și simboluri-revărsări de lumină. Lumea văzută este o „ghicitură" a celei cerești. În icoană „fața" devine „chip". Alegorie și simbol. „Locul" icoanei, tabloului și al statuii. Timp și veșnicie în tablou și icoană. Astăzi spațiul icoanei a fost invadat de arta care e „infirmă" duhovnicește]



Dreptul Iosif **(din icoana Nașterii Domnului, Tver, mijlocul veacului al XV-lea)**

În icoană se simte o liniște deosebită – liniștea veșniciei. Aceasta nu provine din absența sunetelor, nu e lipsa vieții, nu e tăcerea mormântului, ci e liniștea ca desăvârșire a armoniei, ca plinătate a existenței, așa cum și culoarea albă nu este lipsa culorii, ci sinteza și plinătatea tuturor culorilor curcubeului.

Liniștea icoanei e o liniște dinamică, o liniște care sporește, care-l duce în Împărăția Cerurilor pe cel care se roagă aici pe pământ înaintea ei. Sufletul omenesc aproape că simte fizic că icoana este înconjurată de un câmp de forțe și energii duhovnicești. În tablou, culorile cântă, vorbesc și strigă, și tot în tablou, veșnicia e înlocuită cu întâmplarea, cu episodicitatea. Tabloul închide omul în cercul de obiecte reprezentate în el. De aceea, tabloul rămâne întotdeauna un colț de lume, pe când icoana sparge acest cerc. Icoana îl introduce pe om în lumea veșniciei. Pigmenții și culorile din icoană nu sunt simple culori, ci ritmuri ale imnului pe care sufletul i-l cântă lui Dumnezeu.

Culorile icoanei au cu totul alt sens decât culorile din tablou: ele sunt simbolice. În tablou, culoarea aparține obiectului sau evenimentului, ea este mijloc de exprimare a stării sufletești sau a aparenței volumetrice a obiectului. Culoarea din tablou este atribut al obiectului sau evenimentului, pe când în icoană este un simbol. Icoana este ritmică, iar tabloul celor mai buni pictori este plastic. În tablou nu este un plan, o structură inginerească, ca expresie a esenței lui și a legăturilor ritmice, ci sunt construcții care uneori sunt armonios legate între ele. Dar dacă aici este ritm și e prezentă

„schița inginerească”, acesta e considerat superficial și artificial. În tablou fondul și detaliile formează o atmosferă emoțională, o predispoziție sufletească. În icoană însă, esențialul este chipul sfântului luminat de strălucirea veșniciei, restul detaliilor fiind secundare. Toate detaliile din icoană sunt zugrăvite extrem de laconic, cu o simplitate intenționată, pentru a arăta că toate cele pământești nu pot fi comparate cu cele cerești, că singurul lucru de preț în această lume este omul preschimbat de har. Tabloul se arată în perspectivă directă. Cu această perspectivă și distanță – ce e deja fizică – intră în raport cel care privește tabloul. Raportul personajelor și obiectelor reprezentate în tablou, mijlocesc o închipuire iluzorie a distanțelor. Icoana este lipsită de perspectiva liniară și de distanțele spațiale. Aici, în locul volumului, este ritmul, mai exact un număr de planuri împreunate unul cu altul, care fie se interpătrund unul cu altul, fie se mărginesc reciproc, fie împart icoana în sfere categoriale, unde pământescul, temporalul și veșnicul se arată în unirea lor neamestecată. Icoana este infinit de îndepărtată și infinit de apropiată. Ea depășește înstrăinarea spațială și totodată autonomia distanței însăși (apropiat-depărtat). Aici este o altă distanță – starea duhovnicească a celui care contemplă icoana. Tabloul nu poate deveni icoană. Tabloul nu este vedere către *lumea duhovnicească*, ci un fals al lumii duhovnicești. Adeseori pictorii încercând să facă din tablou icoană, recurg la metodele de stilizare și dramatizare, la grotescul și primitivismul intenționat, folosesc felurite efecte optice și de lumină, umplu tabloul de un conținut exotic și se aruncă de la naturalism la abstracționism cu scopul de a reprezenta lumea spirituală, impunând uneori personajelor să facă adevărate trucuri acrobatice. De obicei, tablourile care contrafac o icoană, se evidențiază prin expresie exterioară și emotivitate. În icoană, chipurile sunt nemișcate și statice. Dar această încremenire ascunde în sine un uriaș dinamism interior. Se spune că viteza absolută trebuie percepută ca lipsă a mișcării, deoarece nu sunt puncte de calcul ale acestei viteze. De aceea, dimensiunea statică a reprezentărilor din icoană, este mișcarea ei interioară, e avântul veșnic al sufletului către Dumnezeu, este depășirea timpului însuși ca lipsă a mișcării în timp și spațiu, ca viață în alte dimensiuni. Mișcarea exterioară nu poate exprima „existența veșniciei”; imaginea de tablou nu se află în veșnicie, nu ne privește din alt eon. Obiectul care se mișcă, se află în domeniul spațiului și timpului și el e sub împărăția și opresiunea acestor stăpânitori pământești. De aceea, cu cât în icoană există mai multă expresie exterioară, mișcare și expresivitate dramatică a chipurilor, cu atât mai puțin intens se manifestă prin ea prezența energiei duhovnicești, cu



Maica Domnului cu sfintele femei
(*Răstignirea Domnului*, Dionisie, 1500)

atât este mai neputincioasă și mai moartă. Prin formele trupești ale imaginilor iconografice, ca printr-un cristal transparent, strălucește duhul.

Imaginile tablourilor portretistice sunt un obstacol de nedepășit pentru exprimarea duhului. Tabloul, rămâne pentru totdeauna în domeniul percepției spiritual-emoționale. Putem fi întrebați: „Dar statuia este tot statică?" În statuie este altă mișcare – este atracția către pământ. În statuie întotdeauna se simte încordarea, masivul pietros aparținând câmpului de forță pământesc, așa cum particulele de fier aparțin polului magnetic. Statuia e asemenea copacului cu rădăcinile înfipte în pământ ce își bea seva sa. Sculptura este o artă htonică. Mișcarea în spațiu, din tablou, creează impresia efemerității, a unui fenomen neîmplinit, iar atracția, „zborul răsturnat" al sculpturii către pământ ne insuflă domnia trupului și a puterilor senzitive – este aici tendința permanentă a substanței constituite către substanța primară. Statuia este eternizarea substanței nepreschimbate și neînduhovnicite, greoaie și apăsătoare (cu toate acestea, forma ei poate fi pământește frumoasă, saturată emoțional și chiar să pară „însuflețită"). Tertulian, care în general avea o atitudine de dezaprobare față de imagini, își îndrepta îndeosebi ținta demascărilor spre arta sculptorilor. Pentru Tertulian statuia este un idol, atribut al păgânismului. În icoană, nu își are locul greutatea apăsătoare a trupului – aici trupul este penetrabil și transparent. În statuie, noi observăm două mișcări potrivnice: a statuii către pământ și a pământului către statuie. Statuia apasă asupra pământului, iar pământul împotrivindu-se greutății sale, apasă de asemenea asupra statuii. Este lupta a două corpuri. Vreau să menționez că și aici sunt excepții, dar întrebarea nu se referă la excepții, ci la tendințele generale și la posibilitățile sculpturii ca tip de artă. În icoană, corpul nu este atras către pământ, ci este imponderabil, dar totodată nu este nici netrupesc. El este în trup, dar trup preschimbat, introdus în alte forțe și

energii, în trupul care a dobândit însușiri noi și a depășit structura substanței. Lipsa de mișcare exterioară a personajelor iconografice e o formă a dinamismului lor interior. Atunci când ne adâncim în gânduri suntem fără de mișcare, încremenim trupește – omul cufundat în cugetele sale e nemișcat. Dimpotrivă, mișcările tumultoase și bruște nu vorbesc despre profunzimea gândirii, ci mai degrabă despre o stare emoțională și afectiv-senzuală. În icoană, disparарea și unirea suprafețelor de culoare exprimă multitudinea de planuri și pluridimensionalitatea spațiului și timpului, iar nuanța dominantă din icoană, leit-motivul ei ritmic, este îmbinarea și coexistența vremelnicului cu veșnicul, pământescului cu supralumescul, trecutului cu viitorul. Acordurile compoziționale ale icoanei includ în sine simboluri care se interpătrund: simbolurile-planuri, simbolurile-culori și simbolurile-revărsări de lumină. Icoana ne învață să privim cosmosul ca și umbră, ca imagine a lumii duhovnicești, dar imagine ascunsă și cifrată sub perdeaua materialului. Acestea sunt aluzii, înainte-vestiri, semne tainice, cifruri și peceți ale veșniciei, nu asemănări deslușite, ci mai degrabă umbre oglindite pe suprafața învolburată a apei. În icoană, aceste reprezentări dobândesc un armonios sistem propriu de însemne. Ele nu sunt reprezentate în prezent, ci în viitor – în procesul lor de transfigurare. Tabloul însă ne învață să privim cosmosul ca o valoare autonomă, ca un izvor de existență și de inspirație nesecată. Tabloul leagă omul cu atât mai strâns de lumea reală sau fantastică, cu cât stăpânește mai adânc sfera lui spiritual-emoțională. Icoana mărturisește despre legătura ontologică cu Împărăția luminii, cu sfera supralumească, despre posibilitatea de a depăși ceea ce e limitat, creat, căzut în lumea pământească și împărtășirea libertății existenței absolute. Tabloul poartă în sine atracția pământului ca atmosferă spirituală a lumii (vorbind în limbaj modern – încadrarea „în noosferă"). Icoana poartă în sine atracția Cerului, eonului, veșniciei și biruința asupra atracției pământului, slobozirea de sub



Fecioara cu Pruncul
(veacul al XIV-lea, Franța)

stăpânirea pământului și „noosferei" lui. Fața omului, în icoană, devine chip. Icoana descoperă procesul renașterii duhovnicești, trecerea persoanei în ipostas. Limita tabloului e trecerea individului în persoană. Statuia este întruchiparea htonicului de origine, a haoticului amorf în individualitate. Statuia este nașterea trupului, icoana este zidirea sufletului, iar tabloul este căderea sufletului de la contemplarea Dumnezeirii în sfera materialului, în contemplarea cosmosului. Statuia are volum, dar e lipsită de perspectivă și fond. Ea este concretă, individuală și închisă în sine. Volumul tridimensional izolează statuia mai mult decât rama tabloul. Dacă prin statuie noi dorim să arătăm un tip sau o idee generalizate, atunci, cu rare excepții, ni se oferă o alegorie sau un simbol. Vom aminti că alegoria doar indică, iar simbolul include. Alegoria este limitată doar de planul informațional. Simbolul pe cât este de informativ, pe atât e de comunicativ. Icoana are mediul său de viață, care este biserica sau „colțul sfânt" din casă. Icoana, în galerie sau muzeu, se asemănă unui copil smuls din brațele maicii sale și trimis la orfelinat. Tabloul nu are nevoie de un astfel de mediu viu. Schimbând locul în care un tablou se află în lume, el nu poate fi scos din lume, el însuși este parte a lumii, locul lui este pretutindeni, peste tot fiind „de-al casei".

În general, statuia este străină mediului și perspectivei, ea nu intră în contact cu mediul. Statuia are nevoie de spațiu, un spațiu gol, care să-i aparțină. De aceea, este înălțată cel mai adesea în spații deschise sau instalată în săli mari, semipustii.

Icoana este revelația dragostei duhovnicești, revărsată în lumea în care domnesc răutatea și vrajba. Aceasta este un izvor de apă dătătoare de viață într-un pustiu moral-spiritual. Tabloul este întruparea prin imagini materiale a simțirilor sufletești și un mod de a induce astfel de simțăminte privitorului, de la un estetism rafinat la afecte, de la mândrie și suficiență la voluptate rafinată. Icoana este teologhisire în culori, teologhisire care e percepută de suflet nu verbal, ci nemijlocit. Cele mai bune tablouri sunt poezie în culori. Dacă spiritualitatea icoanei se percepe ca mișcare în Sus, nu în dimensiuni spațiale, ci în alte dimensiuni, atunci statuia se percepe ca mișcare în jos, ca despiritualizare a substanței, continuare a căderii omului, proces de îndepărtare și înstrăinare de Dumnezeu, materializare brută și îndreptare către „centrul pământului". În icoană are loc concentrarea energiei, în statuie are loc condensarea materiei.

În icoană detaliile secundare sunt reduse la minimum, în tablou detaliile, peisajul și fondul constituie substratul său emoțional. Icoana poate fi doar contemplată, tabloul privit. Icoana pretinde tăcerea rugăciunii, ca ea să se reveleze inimii omenești. Examinând tabloul, putem vorbi

despre el, putem schimba păreri, putem evalua detalii și fragmente. Icoana poate fi percepută fie sintetic, în totalitatea ei, fie respinsă. Fondul icoanei înseamnă veșnicie, iar culorile fondului nu sunt de o singură nuanță, ele sunt ca și cum ar fi fluctuante. Acesta e un semn că veșnicia nu este statică, ea este în mișcare, întru ea este mișcarea, însă nu cea spațială, ci una diferită. Fluctuanța culorilor înseamnă percepere a culorilor cu sufletul și mișcare a sufletului către Dumnezeu.

Tabloul este imitarea realității folosind elemente ale fanteziei și care, de asemenea, își ia materialul pentru structurile sale din realitățile pământești. Icoana este întruchiparea contemplării duhovnicești, care se dobândește în trăirea mistică, în starea de comuniune cu Dumnezeu, o contemplare transmisă și obiectivată prin limbajul simbolic al liniilor și culorilor. Icoana este o carte teologhisitoare, scrisă în culori, cu pensula. În icoană, reprezentarea a două sfere – cerească și pământească – nu se realizează după principiul paralelismului, ci după cel al simetriei. În tabloul cu tematică religioasă, incorect denumit icoană, vedem că între ceresc și pământesc fie nu există diferențe, delimitări, fie acestea sunt unite „prin liniile paralele" ale istoriei, ca și unică existență în timp și spațiu. În tablou e prezent principiul perspectivei liniare directe, care dă iluzia volumului, tridimensionalității, atât în reprezentarea esențelor materiale, cât și a celor duhovnicești. Duhovnicescul nu se revelează în tablou, ci este înlocuit cu forme și corpuri materiale volumetrice și se pierde în aceste forme străine lui. Duhovnicescul în tablou încetează să fie suprasensibil, devenind „natural", aici petrecându-se de fapt profanarea celor sfinte. Acest fapt a fost pe drept menționat de către iconoclaști, care respingeau tablourile portretistice pe temă religioasă, însă, cu metodologia lor eronată și-au generalizat aprecierile asupra tuturor posibilităților artelor plastice – în cazul dat, iconografia, care revelează lumea spirituală fără a o identifica cu infinitul perceput ca o întindere fără margini, cu realitățile lumii materiale care se află sub stăpânirea morții și a stricăciunii. Iconoclaștii identificau icoana cu portretul mimetic, fantezia sau alegoria, dar icoana, ca simbol sfânt, fie au ignorat-o, fie le-a rămas neînțeleasă. În icoană nu e doar opoziția dintre două sfere – timpul și veșnicia –, ci în ritmurile ei sălășluiește îmbisericirea timpului, atracția lui către veșnicie.

În ultimul secol, icoana a devenit grosolană. Spațiul icoanei a fost invadat de artă. Schimbarea icoanei nu este doar o trădare a modelului și a tradiției, aceasta este schimbarea contemplării iconarului însăși și decăderea nivelului duhovnicesc al epocii. Viața exterioară atrage către valori exterioare și forme exterioare de exprimare. Se observă o „încărcare", o „îmbunătățire", o materializare a icoanei. Pentru pictorii nereligioși,

icoana s-a transformat într-un arhaism. Ei au înlocuit-o cu tablouri pictate după modele, sau cu o lume fantastică (unele dintre aceste tablori pseudomistice și pseudoreligioase se aseamănă cu ilustrațiile la *O mie și una de nopți* sau la poveștile fraților Grimm). De asemenea, în ultima vreme au apărut icoane în care chipurile amintesc de unele reprezentări amorfe încețoșate, asemenea stafiilor nopții. Aici se vădește influența panteismului gnostic antic (de pildă dochetismul) și a antroposofiei contemporane, care neagă întruparea lui Hristos și preschimbarea trupului Sfinților prin har. Aceste imagini parcă amputează trupul și îl înlocuiesc cu trupul „eteric", fantoma-dublură. Pentru gnostici și antroposofi, Hristos nu a înviat cu trupul, și astfel negând Învierea obștească, ei îndepărtează trupul din tablourile lor mistice, asemenea unei coji netrebuincioase.

V

[*Surogatul rugăciunii. Cele trei puteri ale sufletului omului și lucrările lor. Pocăința – singurul drum nemincinos către Împărăția lui Dumnezeu. Măreția și severitatea chipului din vechile icoane. „Chipuri aspre și înfricoșătoare". Dragostea duhovnicească adevărată. Îndrăgostirea de „icoana" catolică. Curăția inimii și lucrarea pocăinței întru înțelesul luminii icoanei*]

Unul din cele mai mari pericole în rugăciune este înlocuirea trăirilor duhovnicești cu cele sufletești. Trăirile sufletești sunt expresive și aprinse. Ele sunt asemenea valurilor zgomotoase care se înalță și care sunt cu atât mai înalte cu cât albia este mai aproape. Ele cresc asemenea dealurilor acolo unde apa este mică, pe când în mijlocul oceanului apa e liniștită, suprafața ei se aseamănă cu un câmp neted, abia tulburat de valuri. Nu zadarnic cel mai mare dintre oceane este numit Pacific. Adeseori entuziasmul, exaltarea, starea de excitație nervoasă, excentricitatea, însuflețirea poetică sau intelectualismul rafinat sunt percepute de oamenii laici ca și trezire a duhului către rugăciune, însă de fapt acesta este un surogat al rugăciunii.

Trei puteri sufletești îl robesc pe om. Prima e judecata împământenită, care, asemenea unui păianjen, împletește pânza gândurilor, închipuirilor, bănuielilor, planurilor, amintirilor, presupunerilor, perspicacității euristice, abstracțiilor ș.a.m.d., și aleargă pe acest păienjeniș, străduindu-se să prindă în ea lumina adevărului.

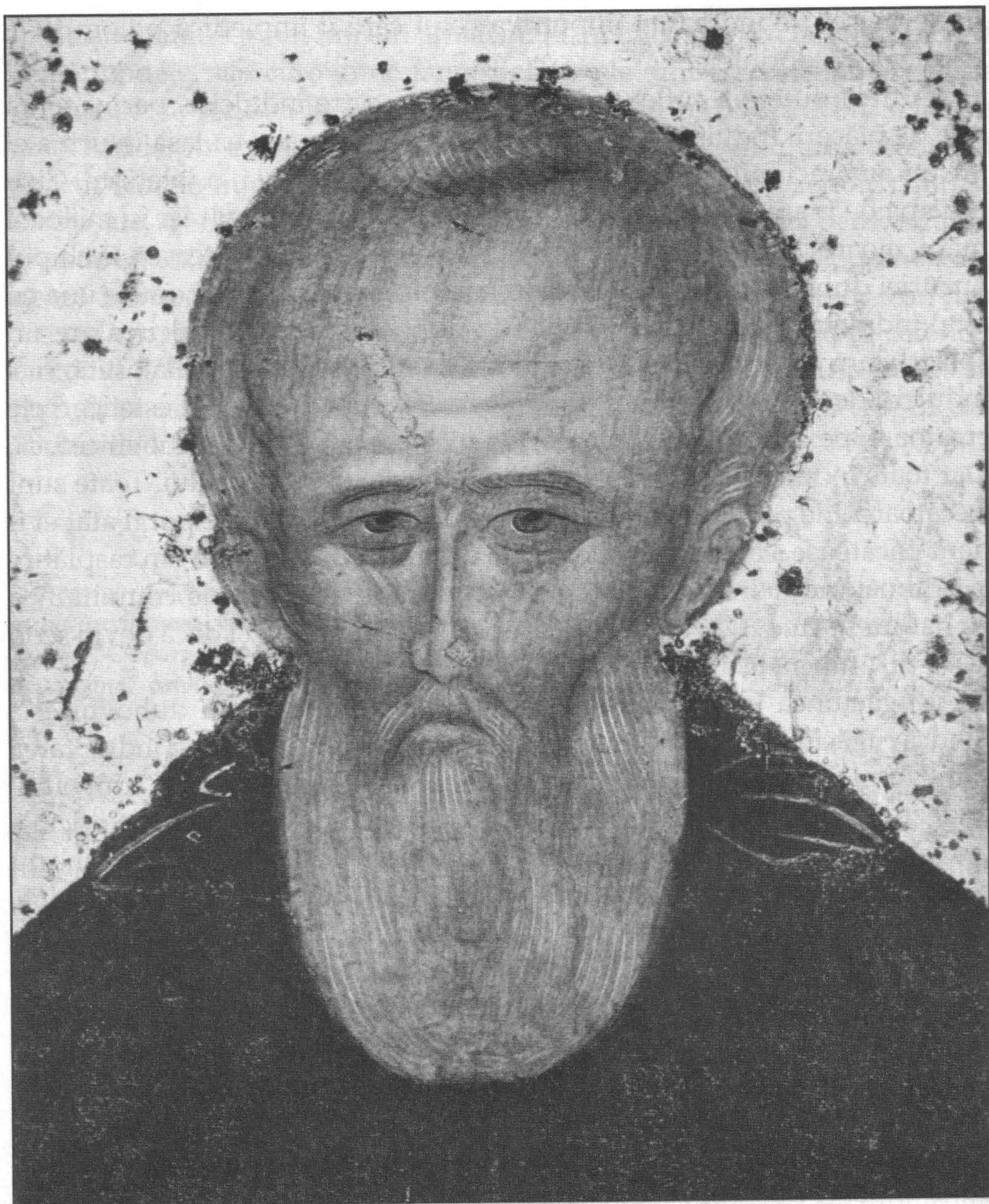
A doua putere, care oprimă duhul – este puterea impulsivă, de apărare a sufletului, care în starea noastră căzută nu se manifestă în lupta cu păcatul, ci în concurență, mânie, furie, neîmpăcare. Această energie a sufletului omenesc orientată greșit, pervertită, a devenit ea însăși o patimă

și, de obicei, se îndreaptă împotriva celui care îl împiedică pe om să-și împlinească dorințele.

A treia putere a sufletului este tendința către îndulcire, permanenta sete de plăceri. Îndulcirea este asemenea apei de mare: ea lasă în urma ei gustul amărăciunii și nu potolește setea, ci, dimpotrivă, o ințețește. Cine bea apa de mare amar-sărată, acela vrea să bea și mai mult iar în mijlocul mării, moare de sete. Îndulcirea imită mângâierea duhovnicească, ia chipul bucuriei duhovnicești, de aceea adeseori omul încurcă stări opuse una cu alta: îndulcirea sufletească și bucuria duhovnicească. Îndulcirea are un spectru larg de acțiune. Aceasta nu este doar plăcerea senzuală brută, ci și îndulciri de altă ordine. Spre exemplu, astfel sunt îndulcirile estetice, cele creatoare, pe care oamenii adeseori le socotesc a fi o stare duhovnicească. Dar toate îndulcirile sufletești aparțin timpului și pământului. Toate sunt trecătoare. Ele pot crea dispoziția, dar nu starea. Îndulcirile pot fi atât evident păcătoase, cât și tolerabile, unele fiind socotite de către om răsplătire și odihnă: îndulcirea de prietenie, de bucuriile familiei, de comuniunea cu natura ș.a.m.d. Dar toate acestea aparțin pământului și dacă devin scop al vieții, atunci ele amorțesc duhul.

Rugăciunea trebuie să aparțină întotdeauna planului duhovnicesc, fiindcă rugăciunea este dezlipirea minții și inimii de la pământ și îndreptarea către veșnicie. Aceasta e însoțită adeseori de efort și durere, ca și cum omul ar dezlipi un plasture lipicios de pe o rană sângerândă. Din această pricină, o rugăciune cu luare aminte e cea mai mare faptă de vitejie. În rugăciune nu e oprit să ceri lui Dumnezeu bunuri pământești, dar nu ca un scop în sine, ci ca mijloc pentru întreținerea puterilor în drumul pământesc. Rugăciunea sufletească, oricât de aprinsă ar fi, oricât de însuflețită ar părea, este o denaturare a însăși esenței rugăciunii. Duhul se trezește doar prin pocăință și lupta cu patimile. Cuvântul **„pocăiți-vă"** este cel cu care și-au început propovăduirea atât Mântuitorul Hristos, cât și Înaintemergătorul Lui, Ioan *(Matei 3, 2; 4, 17)*. Unicul drum către Împărăția lui Dumnezeu este pocăința. În afara ei lucrează puterile pătimașe ale sufletului, iar lucrările acestora omul le poate lua drept stări duhovnicești.

Acum să ne îndreptăm către unul dintre planurile mistice ale Ortodoxiei – icoana. Icoana e manifestarea harului lui Dumnezeu pe pământ. Noi nu putem introduce în acest domeniu un sistem oarecare. **„Duhul suflă unde vrea"** – a spus Domnul *(Ioan 3, 8)*. Noi doar vom indica unele particularități ale icoanei ortodoxe – puțin înțeleasă multora dintre contemporanii noștri. Chipul în icoanele vechi este măreț și sever. Acolo nu-și are loc sentimentalismul și gingășia – aceste manifestări ale sufletului



Chipul Sfântului Dimitrie Prilutki (școala lui Dionisie, începutul veacului al XVI-lea)

fiind un surogat al iubirii. Dragostea duhovnicească, reflectată în chipurile din vechile icoane este aspră și exigentă. Privirea lor privește din veșnicie și parcă cuprinde întreg universul. În această privire se reflectă veșnicia și infinitul. Acolo nu e urmă de indulgență sau împăcare cu păcatul. Datorită acestui fapt, aceste chipuri sunt neînțelese, străine, iar uneori înfricoșătoare pentru omul trupesc, legat de patimi. În această ură pentru păcat, în acest

adevăr necruțător este o singură dorință, o dorire deplină – mântuirea omului. Adevărata iubire, iubirea duhovnicească reflectată de către iconografii din vechime, nu acceptă compromisuri. Aceasta pare multora dintre oamenii contemporani o adevărată cruzime. „Chipuri aspre și înfricoșătoare" – spun aceștia. Ei vor ca icoana să-i mângâie, ei vor să se „giugiulească" cu icoana. Dragostea duhovnicească este nemăsurat mai profundă decât cea sufletească. Aceasta ne compătimește și suferă mult mai mult pentru noi. Ea e sfâșiată de durere, dar nu pentru nenorocirile noastre vremelnice, ci pentru îndepărtarea noastră de Dumnezeu, Izvorul Vieții. Ea se înfricoșează pentru pierzarea noastră veșnică.

Chipurile Sfinților din icoanele făcătoare de minuni din vechime sunt aspre, deoarece sunt străvăzătoare. Ei văd lumea demonilor – o lume a șerpilor și scorpionilor înfricoșători care îl înconjoară pe om, lumea ucigașilor nevăzuți; văd cuibul păcatului – lăcașul satanei în inima omului. De aceea, chipurile lor sunt neclintite și severe. După cum mărturisește Tradiția, Domnul și Maica Domnului nu zâmbeau niciodată. Cum puteau ei să zâmbească privind la neamul omenesc? Cum poate să zâmbească o Maică dacă vede că trupul copilului său este încolăcit de un șarpe, sau dacă el aiurează aflându-se într-o boală grea și chinuitoare? În „icoanele" catolice nu este tragism metafizic. Acolo e tragismul trăirilor omenești, sufletești, pământești. Iar cel mai adesea este altceva, și anume senzualitatea omenească, cea care e îndreptată către pământ și aparține pământului. Raiul sau iadul fie sunt uitate, fie sunt împământenite, transferate pe pământ. În imaginile catolice, chipurile au o privire pământească, poate plină de bunătate, dar privirea nu cuprinde decât lumea pământească. În fața unei astfel de „icoane", păcătosul, netrecând prin focul pocăinței, se poate lăsa pe deplin în voia trăirilor sufletești. De aceea, atât de des în Occident poeții o cântau pe Fecioara Maria ca pe „frumoasa Doamnă", iar cavalerii o numeau regină a inimii lor, ceea ce pentru Ortodoxie este un sacrilegiu îngrozitor și o profanare a celor sfinte. Această senzualitate sufletească și acest sentimentalism al „icoanelor" catolice este perceput de subconștientul omenesc ca posibilitate de împăcare cu Dumnezeu fără pocăință, fără schimbare lăuntrică. Din această pricină se vorbește atât de mult în mistica catolică despre dragostea înflăcărată, exaltată și atât de puțin despre pocăință, curățirea inimii și lupta zilnică și aprigă cu patimile. Conștiința ortodoxă simte străinul din aceste chipuri care sunt frumoase pământește și care au un rafinament dulceag, dar sunt nerenăscute în plan duhovnicesc. Această expresie zâmbitoare a „icoanei" catolice acționează asupra păcătosului asemenea unei adormiri, ca o capitulare și împăcare

cu păcatul. Păcătosului îi place când la obrăzniciile lui se privește cu indulgență. De unele „icoane" catolice oamenii se îndrăgosteau. De icoana ortodoxă e cu neputință să te îndrăgostești. Acolo patimile se sting și se trezește duhul. Iar omul pătimaș și iubitor de plăceri se grăbește să se depărteze de o astfel de icoană. În icoanele vechi nu este compătimire, alean și tot ceea ce am numi a fi odihnitor pentru conștiința păcătosului. Cine cunoaște grozăvia răului transcendental, acela nu îl va liniști pe păcătos. Acela va privi altfel suferințele pământești care sunt atât de neînsemnate față de veșnicie. Comuniunea cu Dumnezeu fără curăția inimii sau, mai bine zis, fără străduința pentru curăția inimii, este cu neputință. Curăția inimii e cu neputință fără pocăință și fără lupta cu păcatul. De aceea, iertarea păcătosului fără hotărârea lui de a se lupta cu sine, fără a-și vărsa sângele, este cu neputință – această iertare este o minciună.

Icoana veche făcătoare de minuni este în același timp apropiată și îndepărtată pentru păcătos. În icoană sălășluiește apropierea iubirii duhovnicești, a iubirii de om ca și chip al lui Dumnezeu, și în același timp o distanță enormă – distanța sfințeniei. Omul simte că Dumnezeu îi este aproape, dar simte și cât este de departe el însuși de Dumnezeu. Una dintre însușirile sfințeniei este ura față de păcat. Lucrul sfânt nu se poate uni cu cel pângărit și necurat. Razele soarelui cad pe suprafața mlaștinii, dar de la acestea, murdăria nu se preschimbă în lumină.

Icoana este lumina care se revarsă din depărtare. Lipsa cuviinței față de sfințenia din icoană o pogoară în sfera simțurilor omenești și sufletești, și poate, într-o conștiință pervertită a păcătosului să se transforme într-o autoîmpăcare mincinoasă și chiar în garanția rămânerii în păcat: „Păcătuiește cât vrei, Domnul oricum te va primi și pe tine pentru marea Sa milostivire".

Privirea icoanei vechi pare înstrăinată de lume. Această privire e îndreptată către cel care se roagă, de undeva de Sus și trece prin el asemenea razei care străbătând sticla trece mai departe; această privire îl vede pe om pe fondul veșniciei în sferele de interpătrundere a pământescului cu lumea transcendentală. Această privire vede în inima omului ceea ce nu vede el însuși, iar adeseori, omului însuși îi e frică să vadă. De chipurile icoanelor vechi se înfricoșează demonii, înaintea lor se tulbură și strigă cei posedați, cei pe care îi numim de obicei „alienați". Icoana veche pare cuprinsă de o văpaie nevăzută, în care arde fără să ardă, precum rugul pe muntele Sinai.

Partea a II-a

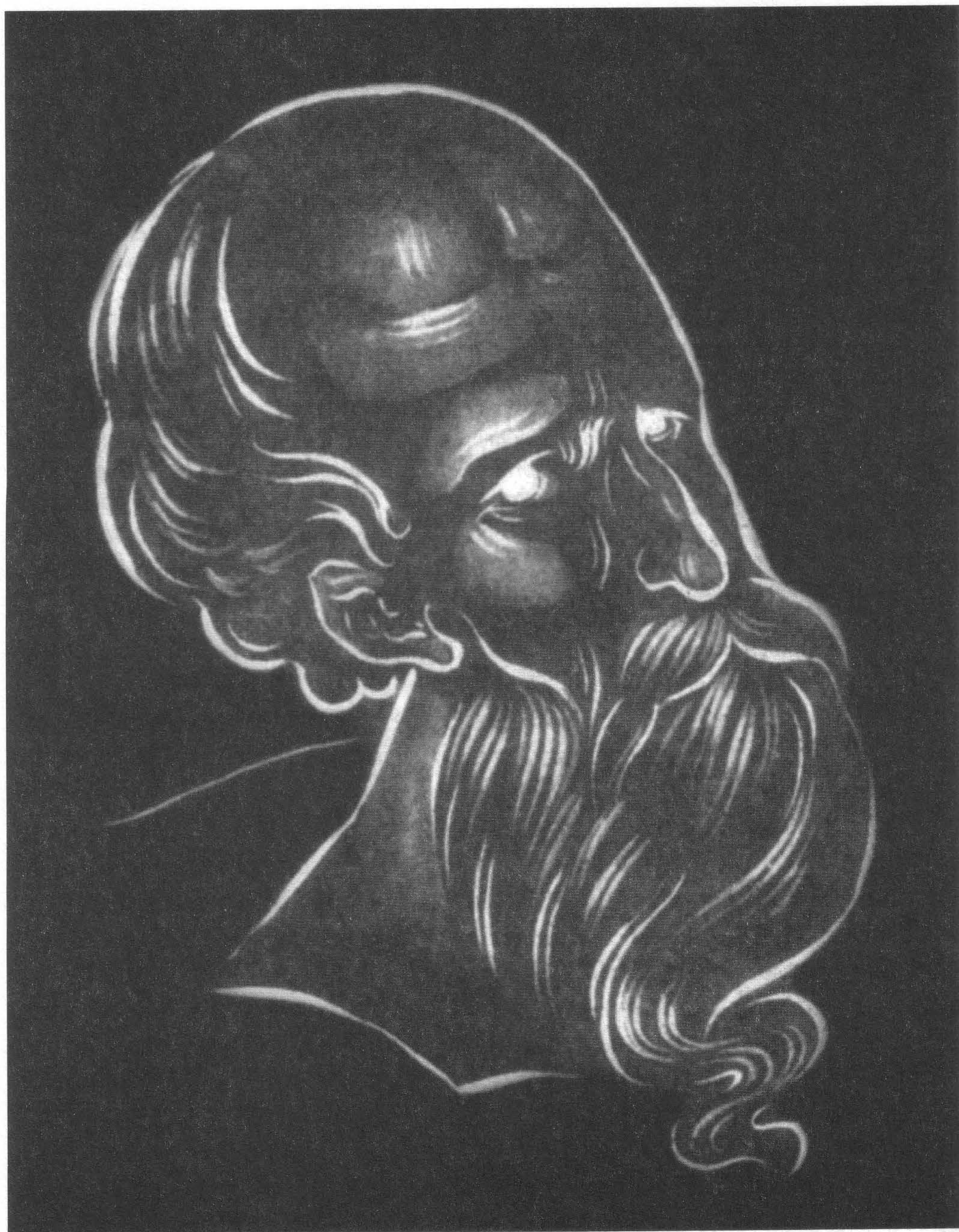
I

[Icoana și Sfânta Scriptură. Genialitate și străvedere. Cele două câmpuri ale icoanei și simțul încredințării. „Icoana adormită". Iconarul este fie un ascet, fie un mincinos. Cele trei tipuri ale liniilor din icoană: linie luminoasă, linie unică, linie neîntreruptă. Sferele, planurile și zborul interior al icoanei. Linia ruptă a steinerismului. Mișcarea liberă a mâinii. În icoană linia este o crevasă către lumea duhovnicească. Pictura panteistă chineză și prometeismul artei japoneze. Paralelism dintre arta și istoria japoneză. Prigonirea creștinilor din Japonia. Harakiri. Lirism și cruzime în pictura chineză. Atelierul iconarului – o chilie. Transcriere și copiere. „Metoda" de rugăciune a iconarului. Ochii – centrul duhovnicesc al icoanei. Copierea – moartea icoanei. „Inspirația creativă". Icoanele – întruchiparea rugăciunii. Albul și negrul. Blicurile. Albul – chip al luminii necreate. Negrul – întuneric și taină. Roșul și auriul. Taina prezenței și zugrăvirea icoanei. Trebuința trezviei. Fragmentarea și mediumismul artistic. Statornicia lucrării duhovnicești întru zugrăvirea icoanei. Despre arta chineză și cea egipteană. „Marginile" icoanei. „Semirotația" chipului iconic. Iconarul trebuie să fie un mădular viu al Bisericii și părtaș al Sfintelor Taine. Prezența harului e singura care-l face pe iconar nemincinos. Canonul iconografic dăruiește libertate. Icoana făcătoare de minuni. Unicitatea icoanei. Secțiuni într-o compoziție iconică. Înlocuirea nivelului duhovnicesc cu cel sufletesc. Diferența dintre sferă și plan. Interzicerea imaginilor alegorice în Ortodoxie. Alegoriile și iconoclasmul protestant. Peisajul din icoană: stâncile, marea, copacii, florile]

Apologeții ortodocși comparau icoana cu Sfânta Scriptură. Biblia poartă în sine nu doar informația cea mai importantă, ci și acea putere de viață făcătoare, care acționează nemijlocit asupra sufletului omului și pătrunde ca o rază în adâncurile inimii lui. Sfânta Scriptură este revelația și harul lui Dumnezeu, cuprinsă în cuvânt omenesc. Icoana este Tradiția Bisericească și harul lui Dumnezeu manifestat prin linii și culori asemenea unei scrieri în culoare. Sfânta Scriptură este ascultată în tăcere, icoanei ne adresăm în rugăciune. Sfânta Scriptură descoperă lumea duhovnicească sufletului omenesc, iar prin icoană, sufletul omenesc comunică cu această lume. Puterea cuprinsă în Sfânta Scriptură mărturisește că lumea duhovnicească e adevărată, că există și îi este deschisă omului. Puterea icoanei mărturisește că lumea duhovnicească este alături de noi, că însuși sufletul este o părticică a acestei lumi.

În timpurile vechi, pentru iconar, lucrul de căpătâi era sfințenia vieții și intuiția mistică (capacitatea de a percepe lumea duhovnicească), și abia apoi măiestria. Toate acestea dimpreună formează ceea ce lumea numește genialitate, iar Biserica – străvedere.

Icoana are două câmpuri. Câmpul primar este inima omenească, în care trebuie să fie înscrisă icoana prin rugăciune și trăire mistică lăuntrică. Această vedere a chipului sfânt, nezugrăvit încă în culori și linii, se săvârșește printr-o simțire deosebită pe care noi o numim convențional simțul încredințării:



Chipul Sfântului Ioan Teologul (negativ după o schiță realizată de Monahia Iuliania Sokolova)

sufletul știe cu cine comunică, și apoi va recunoaște chipul văzut în icoană, sau îl va respinge, așa după cum face muzicianul cu o notă falsă.

Experiența mistică de comunicare (legătură) cu Biserica Cerească și trăirea realităților duhovnicești, dă icoanei conținutul adevărat, iar modelul

de pe care se scoate o copie, îi conferă formă canonică și autenticitate istorică. Fără autenticitate mistică, doar forma pare o „icoană adormită"; ea poate fi frumoasă în exterior, dar poate să nu fie auzită, asemenea unui vis.

Iconarul devine fie un ascet, fie un mincinos – a treia cale nefiind cu putință.

Acum despre acea dimensiune a icoanei care se manifestă în câmpul lemnului: câmpul mic, închis trebuie să se deschidă și să se lărgească la infinit. Icoana trebuie să introducă sufletul în acea minunată mare cristalină de lumină, pe care a văzut-o Apostolul Ioan lângă Prestolul lui Dumnezeu (*Apocalipsa 15, 2*). Unde este harul lui Dumnezeu, acolo este și suflarea veșniciei și infinitului.

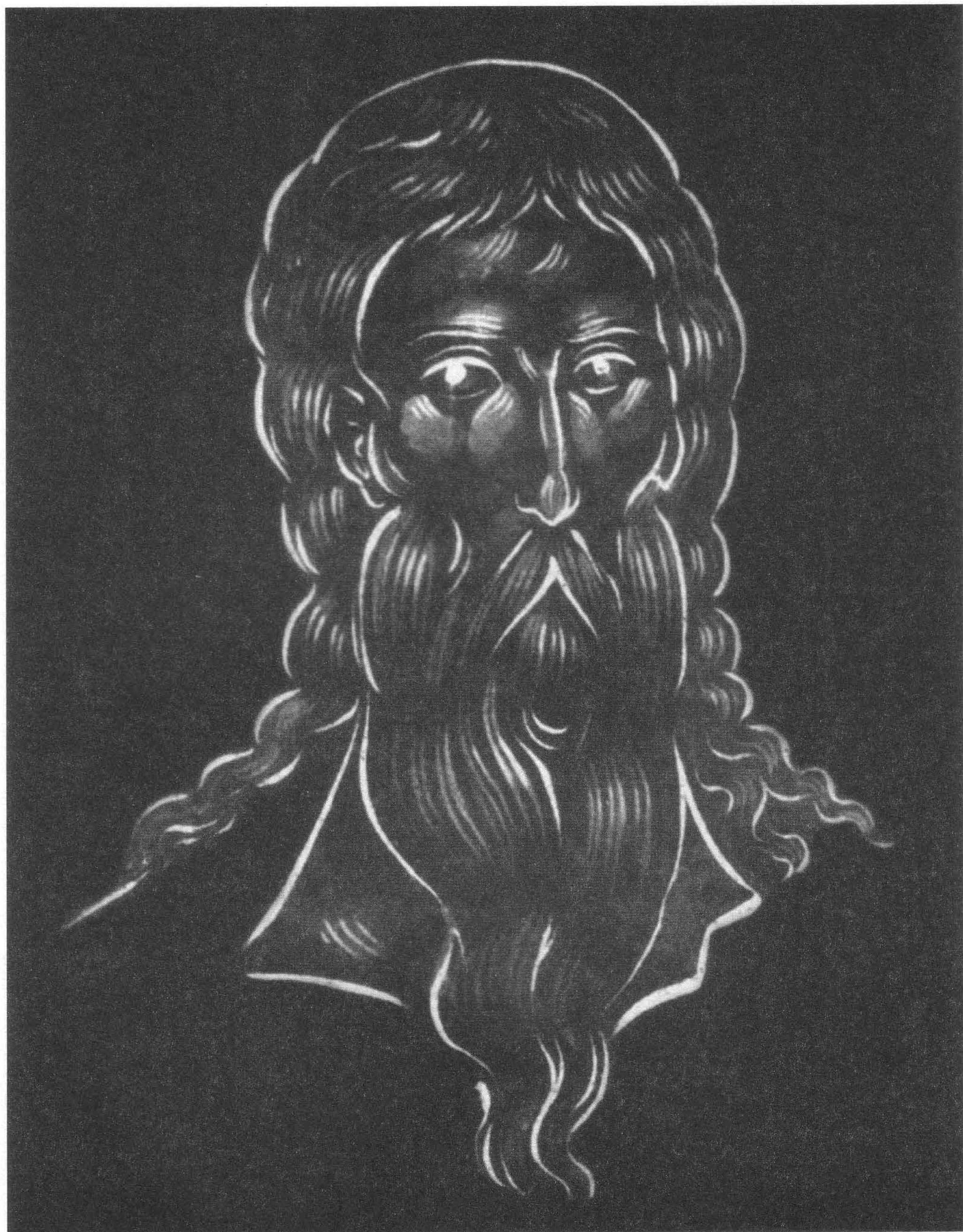
Icoana începe de la linie. Vom indica trei feluri de linii:

1. *linie luminoasă;*
2. *linie unică;*
3. *linie neîntreruptă.*

Linia luminoasă este acea linie care ființează dincolo de icoană, care indică sferele ei, planurile și câmpurile; e cea care unește icoana într-un tot compozițional integru, ce relevă spațiul vital al icoanei. Această linie își are începutul în afara limitelor icoanei și trece dincolo de planul ei material. Ea este din împărăția nevăzutului. Asemănând icoana cu această împărăție, ea dispare în împărăția nevăzută – asemenea unui sunet de frecvență înaltă, care fără a înceta să fie, este inaccesibil percepției omului. Linie luminoasă pot fi numite liniile raționale [cugetătoare] – însă în sensul patristic al acestui cuvânt, prin care rațiunea este diferită de facultatea de a judeca. Mintea [cugetarea, cuvântarea], rațiunea era pentru Sfinții Părinți trezvia și străvederea duhului care putea să se folosească în mod liber de puterile sufletului.

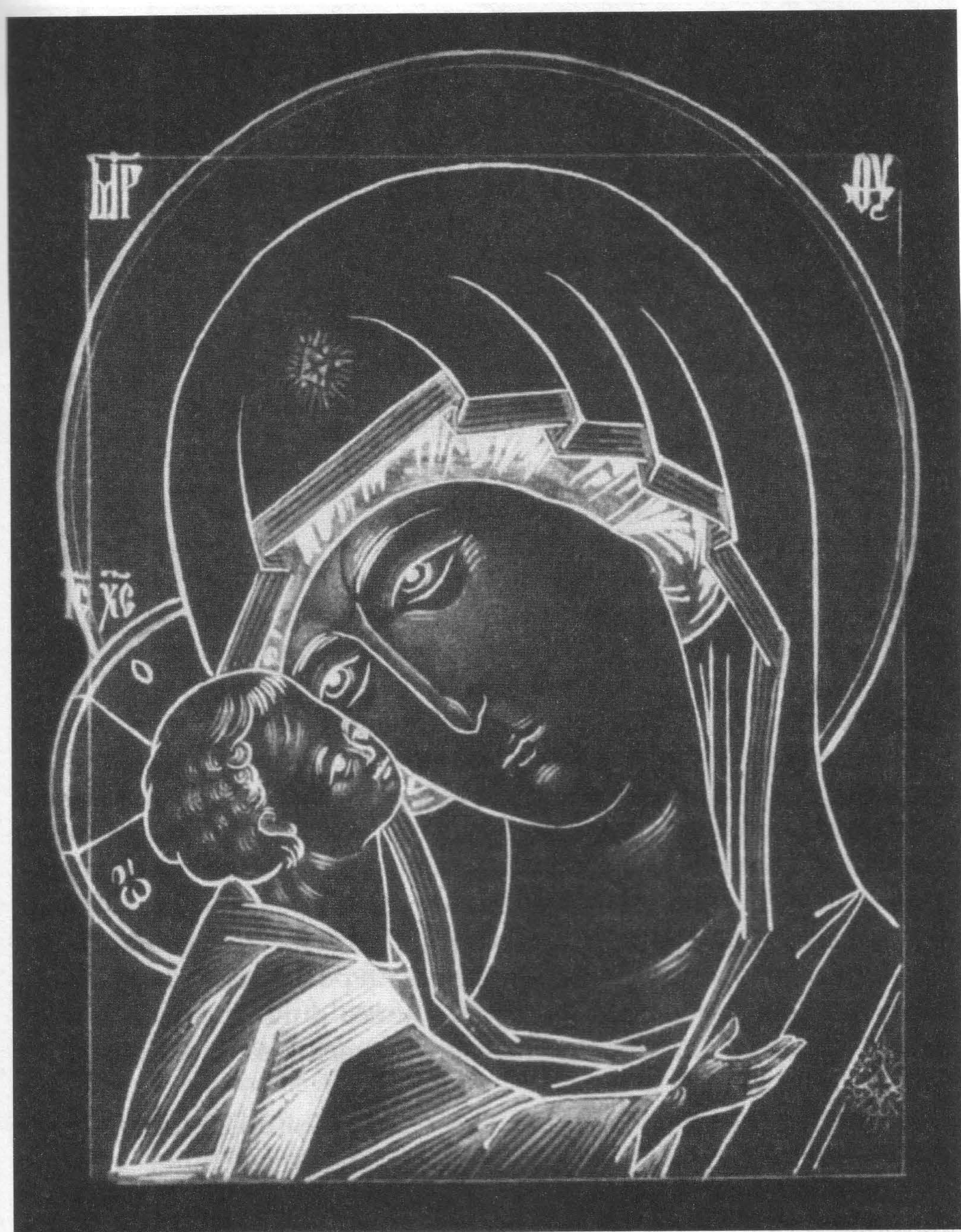
Linia unică pornește din inima omului și ea este prezentă în fiecare din liniile icoanei. Cuvântul care nu izvorăște din inimă, chiar dacă formal ar fi sincer, oricum rămâne cuvânt mort. Linia care nu pornește din inimă va fi o linie mincinoasă. Așadar, în această situație nu mai avem o descoperire a tainei, ci născocire. Linia care pornește de la judecată sau de la imaginație este o linie oarbă.

Linia neîntreruptă este cea de a treia linie, cu ea se face realizarea și întruchiparea practică a primelor două condiții. Mâna pictorului trebuie să fie supusă inimii și să deseneze linia printr-o mișcare unică, neîntreruptă, dar în nici un caz să nu o deseneze cu migală. Altfel, se obține o linie împărțită, cu puncte legate artificial. Aici își intră în drepturi tehnica scrierii, însă esențială rămâne starea: atunci când inima este eliberată de păcate, patimi și griji, pensula este eliberată de impulsuri sau încordări spasmodice. Asta nu înseamnă că pensula trebuie slăbită la ținere. Slăbirea pensulei este stingerea minții, adică starea de nepriveghere (de mediumism), când de sufletul omului



Chipul Dreptului Melchisedec (negativ după o schiță realizată de Monahia Iuliania Sokolova)

se pot lipi duhurile parazite. Pensula nu trebuie ținută încordat, acesta fiind un semn al mândriei, în spatele căruia se ascunde boala insuccesului, insuficiența vederii interioare care vrea să compenseze prin cunoștințe raționale, ca și cum ar vrea să înfrunte orbirea prin puterea voinței, iar uneori



Maica Domnului cu Pruncul (negativ după o schiță realizată de Monahia Iuliania Sokolova)

lipsa unei tehnici corecte de pictură. Pictorului trebuie să țină pensula degajată, iar mâna să se afle în starea de dispoziție optimă a mușchilor.

Prin ce se deosebește *linia unică* de cea *neîntreruptă*? Vom explica printr-un exemplu: sprâncenele pe chipul icoanei sunt o linie unică, iar fiecare sprân-

ceană o linie neîntreruptă, continuă adică, pe care pictorul trebuie să o deseneze dintr-o singură mișcare fără oprirea mâinii.

În icoană nu este perspectivă directă, însă acest fapt nu face icoana statică și plană. Icoana trebuie împărțită în sfere raționale, care înlocuiesc perspectiva. Doar renunțarea la perspectiva directă, fără viziunea sferelor, nu e suficientă: o astfel de icoană va fi lipsită de desăvârșire compozițională, de mișcarea centrifugă și de zborul sferic.

Sferele și planurile care se interpătrund pot fi conturate, dar pot fi și bănuite. Circumferința, precum și elipsa, constituie cea mai bună expresie a câmpului sferelor dinamice, care au încremenit într-un zbor interior.

Este definitoriu faptul că păgânul și luciferianul Rudolf Steiner, la construcția templului său închinat „tuturor zeităților" din Dornah cerea sculptorilor în lemn, ca sculpturile idolilor (Venera, Mercur, etc.) să fie colțuroase și tăioase. Linia ruptă este semnul degradării, a descompunerii.

Ce înseamnă mișcarea liberă a mâinii? Aceasta e o mișcare sigură, lină, integră, unică, constantă; mișcare în care pensula nu se desprinde de pe pânză sau lemn. În această mișcare nu e exces de încordare, pensula nu se oprește, nu face linii întrerupte. În mișcarea liberă nu sunt vibrații – tremurătura mâinii, nu este un desen minuțios exact și în același timp nu este o degajare neglijentă, nu este o apăsare mândră, autoafirmată a pensulei, nu este frică și nesiguranță, ca și cum mișcarea s-ar săvârși pe întuneric, pe dibuite. Mișcarea liberă a mâinii face posibilă evitarea liniilor locale izolate, care nu sunt compatibile cu simțul liniei unice și integritatea compoziției. Mâna nu trebuie să aibă sprijin, ea atârnă. De asemenea, nu e voie să corectezi o linie printr-o alta suprapusă peste ea. În acest caz, mișcarea liberă va lipsi din două linii: prima linie va fi falsă, iar cea de a doua va fi orientată spre a îndrepta ceea ce nu poate fi corectat.

Linia în icoană este o crevasă către lumea duhovnicească, este un luminiș în lumea stricăciunii și de aceea, în esența sa, materia poate fi luminată doar de har.

Pictorii chinezi și japonezi au creat o tehnică și un stil care în parte amintește de pictura icoanei – însă această asemănare este una exterioară și superficială. Dacă lucrările marilor pictori chinezi, prin laconicitatea limbajului și a exactității fiecărei linii, pot fi comparate cu o icoană, atunci acestea nu pot fi decât icoane răsturnate, sunt icoana cosmosului însuflețit, icoana unde nu este Dumnezeu. În esență, într-un astfel de tablou nu este loc pentru om, deoarece el este același fenomen-manifestare al pământului, ca și cerbul și pasărea. Muntele sau cascada ocupă și mai mult loc în tabloul chinezesc – dintru acestea parcă țâșnește seva pământului.



Kung Hsien (Gong Xian) - *Peisaj* - veacul al XVII-lea, China

În arta japoneză, omului îi este acordată mai multă importanță. Unele chipuri pot părea iconografice, însă pictorul, intuitiv a exprimat în această iconografie ciudată, atracția pământului. Fețele colțuroase vorbesc despre puterea de voință; deși pare ciudat, în chipuri domnește robia pântecelui[4]. Aceste fețe au un caracter demonic; dacă am adăuga personajelor tablourilor coarne sau copite, noi vom regăsi reprezentarea demonilor.

În tabloul chinezesc este o armonie cosmică, în cel japonez omul este un războinic ce intră în luptă cu dușmanul aflat în afara tabloului. Dacă vom compara pictura japoneză cu iconografia, aceasta poate fi numită „iconografie prometeică".

Farmecul picturii chineze constă în muzicalitatea ei. Pictorul obligă pictura să cânte. Aceasta este o melodie cosmică, care nu amintește că sufletul este parte a cerului, ci că omul este luat și zidit din pământ.

În icoana ortodoxă e tăcere, nu este muzică. Icoana „muzicală" stă la hotarul dintre icoană și tablou. În tabloul „iconografic" al meșterilor chinezi, asemănătoare cu o partitură, răsună melodii, treceri și vibrații.

---

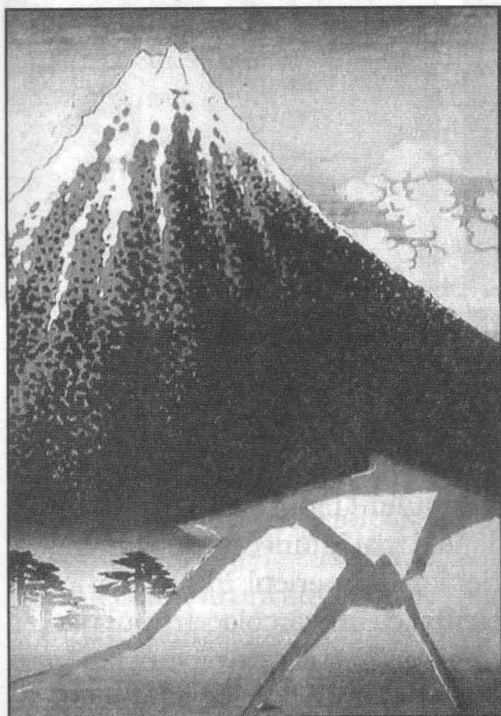
[4] **„Unii ca aceștia nu slujesc Domnului nostru Iisus Hristos, ci pântecelui lor, și prin vorbele lor frumoase și măgulitoare, înșeală inimile celor fără de răutate"** *(Romani 16, 18)*.

Mao-Yeh Sheng - *Cascada de pe Muntele Lu* - veacul al XVII-lea, China



Icoana ortodoxă se zugrăvește cu o linie unică, prin mișcări continue ale pensulei și se contemplă printr-o singură privire. Icoana dezmembrată în celule și fragmente moare, ca și cum ar fi tăiată cu cuțitul.

Tabloul iconografic chinezesc al cosmosului se aseamănă unui perete compact de nepătruns, pe care sunt desenate cerul, norii și lacurile. Acesta este un fundal încântător și minunat al sufletului, acesta este pentru suflet o dormitare dulce pe un pat de aur. Pe sulul de hârtie al pictorului chinez, ochii alunecă precum pe paginile unei cărți scrise cu hieroglife. Aici sufletul nu se luminează, ci se îndulcește ascultând muzica armonioasă a cosmosului, care naște în suflet răsunete asociative și ritmuri: el se hrănește cu o pulbere fină care se ridică de la suprafața pământului. Pictorul chinez e asemenea unui aristocrat bătrân care a pierdut demult credința în Dumnezeu, dar a păstrat noblețea cultivată de veacuri și eleganța manierelor.



Katsushika Hokusai - *Muntele Fuji în furtună* (detaliu) anii 1830, Japonia



Torii Kiyoshige - *Întâlnire cu Zeița furtunii* (detaliu) anii 1750, Japonia

În arta japoneză, locul principal îl ocupă omul. El nu este un estet care se minunează de frumusețea cosmosului, ci un samurai-luptător care cheamă la luptă duhurile cerului și ale pământului.

Subiectul îndrăgit al picturii japoneze este muntele Fujiama. Aceasta nu e o formă de manifestare a cosmosului, nu este evidențierea lui emoțională, ci mai degrabă o emblemă a facerii lumii, sau simbolul insulelor Japoniei, care se înalță către cer („În inima Japoniei este lavă clocotindă, iar pe fața ei – zâmbet"). Chiar și atunci când vârful muntelui Fujiama este pustiu și singuratic, în tablou se păstrează dualitatea percepției:



Taiso Yoshitoshi – detaliu din *Sugiwara Michizane implorând furtuna pe Muntele Tenpai* - 1881, Japonia



Utagawa Toyokuni - detaliu din *Curtezană privind furtuna și fulgerele* - 1861, Japonia

vulcanul vizibil și omul invizibil, care concurează unul cu celălalt prin forțele proprii fiecăruia.

În tablourile japoneze cu trupurile seminude, nu este senzualitate expresivă ca în miniaturile Persiei și Turanului (Tadjikistan), nu este nici voluptate, nici rușine, însă e ceva mai adânc și mai întunecat – luciferianism, unde lumina se transformă în întuneric, iar întunericul în lumină fosforescentă moartă. Acolo, omul este reprezentat ca un vârcolac: trupul pentru el este străin, asemenea unei haine, a unei mantale, sub care pictorii japonezi ascund minuțios liniile trupului omenesc. Aici, omul nu este o furnicuță ce se târăște pe globul pământesc, ci e un titan care vrea să ridice deasupra capului său întreg Pământul.

Icoana ortodoxă reflectă Cerul și lumina dumnezeiască. Pictura chineză redă pământul în frumusețea sa ruptă de Cer, autonomă și de aceea sortită pieirii. Această pictură se sârguiește să înlocuiască tragedia lumii cu elegia, cu tristețea lirică.

Pictura japoneză este icoană a împărăției subpământene, este lumina îngerului căzut, lumină aprinsă dar grea, rece și moartă, care e percepută de suflet ca întuneric de nepătruns.

În acest sens este interesantă paralela dintre arta care a reflectat sufletul poporului și istoria însăși.

În nici o țară, creștinismul nu a fost prigonit cu atâta cruzime și consecvență ca în Japonia. În acest sens, Japonia nu poate fi comparată nici cu Imperiul roman din vremea lui Dioclețian, sau Persia din timpul împărăției lui Sapor și Piros.

În Evul Mediu târziu, creștinii japonezi reprezentau o parte importantă a populației, a treia ca număr după budism și păgânismul tradițional – șintoismul. Conducerea șogunului – cârmuitorul administrației militare – i-a condamnat la moarte pe toți creștinii. Această condamnare a fost împlinită cu o voință nestrămutată și cu o râvnă dusă la extrem. Pe parcursul întregului secol al XVI-lea a continuat prigoana asupra creștinilor. Insulele sudice ale Japoniei – bastion al creștinătății – au fost înroșite de sânge, asemeni podiumului unui eșafod grandios. În următoarele veacuri, până la jumătatea veacului al XIX-lea, creștinismul era privit ca și o sectă criminală, antistatală. Japonezul care intra în serviciul de stat trebuia să depună jurământ că nu este creștin, și în public să sfărâme o cruce. Această lege, care a devenit rituală, a fost abrogată doar în secolul XIX, sub influența puterilor creștine. Iată încă o trăsătură definitorie: sinuciderea – care pentru creștin e cel mai greu păcat – a devenit la samuraii japonezi expresie a eroismului și a celei mai înalte demnități. Pe lângă acestea, sinuciderea (harakiri) se săvârșește cu o cumplită și rafinată cruzime: samuraiul își spintecă burta cu propria sabie, iar apoi, printr-o mișcare circulară a tăișului, își taie măruntaiele. Aici voința omenească – sau mai bine zis cea demonică – trebuie să învingă moartea. În portretele japoneze, mai mult decât în tratatele de sociologie, se poate găsi cheia tainei prin care insulele pustii ale Japoniei – asemănătoare cu pietrele care după sfârșitul construcției sunt aruncate în ocean – au devenit cea mai mare putere tehnocratică a lumii.

Pictura chineză este o poezie cosmică, însă întreg cosmosul este concentrat pe Pământ: mijlocul Pământului este China, iar China este inima Universului. Această inimă trăiește până când se împlinesc rânduielile înțelepților din vechime. Acolo timpul este întors înapoi, trecutul și viitorul și-au schimbat locul. Schimbările sunt trădarea spiritului Chinei, trădarea sufletelor strămoșilor. Pierzând frumusețea cerească, chinezul a început să simtă și să trăiască viu și rafinat frumusețea pământească, să o vadă într-un morman de pietre, în zăpezile care se topesc, în raza luminii lunii care se strecoară în colibă.

Pictura chineză este un îndemn adresat omului de a vedea frumusețea pământului, de a se dizolva în cosmos ca o picătură în ocean și a trăi ritmurile cosmosului. Însă, întreg Universul nu poate umple adâncul inimii omenești și din această pricină artistul chinez este concomitent liric și crud.

Pânzele cu piscuri de munți, înconjurate de nori transparenți, grădini tomnatice, sălcii care și-au plecat crengile către apă – acestea sunt un decor care ascunde în spatele său o altă grădină a „imperiului de sub cer", o grădină a chinurilor care a devenit artă, unde călăii nu-și împlinesc lucrul ca niște simpli măcelari, ci ca niște maeștri ai acestui meșteșug.

Domnul a spus: „**Tu însă, când te rogi, intră în cămara ta și, închizând ușa, roagă-te Tatălui tău, Care este în ascuns, și Tatăl tău, Care este în ascuns, îți va răsplăti ție**" *(Matei 6, 6)*. Atelierul iconarului trebuie să fie asemănător cu o chilie, unde toate te îndeamnă la rugăciune. Aici, în afara icoanelor și a instrumentelor necesare, nu se cuvine a avea nici un fel de alte lucruri străine care să abată și să împrăștie atenția. Chiar și pensulele și culorile aruncate în dezordine sunt un excitant nedorit pentru mintea iconarului. Ea trebuie să fie adunată, ca în vremea Sfintei Liturghii. Închizând după el ușa atelierului, iconarul trebuie să închidă ușile către lume (simțirile) și să scuture grijile lumești, precum se scutură noroiul în prag. Nu toți oamenii trebuie lăsați să intre în atelierul iconarului. Prezența duhului străin, chiar și urmele șederii sale, trezesc simțământul împovărării, încătușării și al pustiirii duhovnicești.

Icoana începe de la linie, iar linia pornește din inimă, ea nu are altă fundamentare sau cauză care să o condiționeze. Metaforic vorbind, ea se trage din inimă ca firul din păianjen. Inima, în înțelesul Sfinților Părinți, este locul sălășluirii duhului omului sau însuși duhul. De aceea, punctul de origine al icoanei se află în lumea nevăzută, apoi se ivește în cea văzută și se exprimă, ca și cum ar pogorî în planul icoanei; acest punct nu este o repetare a liniei modelului după care se pictează icoana. În plan intelectual și estetic, acest fapt e inexplicabil și de nedovedit, așa cum e de nedovedit un postulat filosofic pe care se sprijină toată construcția următoarelor logizări.

Dacă liniile prime, cele unice și cele neîntrerupte nu au izbutit, adică sufletul pictorului nu le-a primit cu simțul încredințării, atunci icoana nu a reușit.

Simțul încredințării este simțământul asemănării feței celui reprezentat (recunoașterea lui) cu persoana sfântului, pe care inima nu l-a văzut în mod vizual în rugăciune, ci în trăire mistică. Aici e o diferență principială dintre transcriere și copie. Transcrierea este apropierea de persoană, copia este asemănarea, sau chiar potrivirea vizuală cu imaginea iconografică. Când nu au reușit primele linii atunci îndreptarea trebuie începută din propria inimă, adică să aduci pocăință întru păcate, mai ales întru autoafirmarea plină de mândrie și în încrederea tainică în propriul talent și în propriile capacități. Apoi, cu smerenie să rogi sfântul, pentru ca el să țină nevăzut pensula dimpreună cu pictorul, adică să povățuiască, să poarte mișcările mâinii sale.

Trebuie să ținem minte că prin mișcarea cotului putem reprezenta o figură geometrică, însă nu putem trage o linie vie. Mișcarea cotului e o mișcare moartă, automată, asemenea oscilațiilor pendulului sau a mișcării roții.

Prin mișcarea degetelor putem finisa detalii, putem colora și împodobi, adică nu creăm, ci doar completăm. Mișcarea principală a iconarului este mișcarea mâinii. Esențialul în icoană sunt ochii, acesta este centrul duhovnicesc al icoanei. În ochi se reflectă sufletul – ochii din icoană sunt luminișuri din lumea duhului în lumea materiei.

Simbolul ochilor este cercul, sau cercul cu punct în mijloc. Mai mult decât atât, cercul este simbolul veșniciei, soarelui, întregului, finalității, desăvârșirii. De la circumferință, ca de la veșnicie, trebuie să pornească liniile sferelor compoziționale ale icoanei și formele ei, care ca formă exterioară pot să nu semene cu un cerc.

Copierea este moartea icoanei. Pentru a săvârși transcrierea icoanei trebuie ca să trăim lăuntric icoana, să citim textul ei semantic, iar apoi să o însemnăm (scriem) cu scrierea noastră. A copia înseamnă a descompune analitic icoana, iar apoi a transpune mecanic linii și detalii de pe model pe lemn sau pe pânză. Dar icoana nu poate fi construită din părți și fragmente. Sufletul este o unitate, o monadă, și nu o sumă de numere.

În transcriere, la început este conținutul și mai apoi forma. În copie, la început e forma și abia apoi conținutul. În transcriere, unitatea duhovnicească se transmite prin culori și linii, iar mișcarea are loc de la interior spre exterior; în copie, de la exterior spre interior, însă acest interior e perceput prin potrivire și asemănare cu modelul, la finalizarea lucrării.

A copia înseamnă a exclude inima din nașterea icoanei, a o înlocui cu „un ochi ager" și cu o mișcare mecanică a mâinii. În aceasta situație nu se pictează icoana, ci se realizează „facsimilul" ei. O și mai mare minciună este inventarea (compunerea) icoanei, „inspirația creativă" – stare de excitație nervoasă, cu fantezie domolită, care nu are nimic în comun cu viața duhului.

În primul caz, al copiei, icoana e produsă în „tiraj", ca într-o mașină tipografică rotativă. În al doilea caz, în icoană nu se manifestă persoana sfântului, ci însuși pictorul: conținutul propriului subconștient, al imaginației, memoriei și emoțiilor ș.a.m.d. Cu alte cuvinte e proiectat propriul său „ego" în forma icoanei. Acest zbor al imaginației pătimașe e perceput de inima credincioasă nu ca o icoană, ci ca un noroi pe lemn.

Se spune despre renumitul Dali că a făcut copiile câtorva pânze cu atâta exactitate, încât i-a derutat pe experți, aceștia neputându-le distinge de original.





1 2

Patru icoane realizate după modelul celei a *Maicii Domnului din Valdimir*
1: icoană moscovită din primul sfert al veacului al XV-lea; 2: icoană a *Maicii Domnului din Vladimir* cuprinzând Sfinți aleși, Arhanghelii Mihail și Gavriil, precum și Schimbarea la față a Mântuitorului - a fost realizată pe la mijlocul veacului al XVI-lea în școala de la Rostov; 3: icoană din veacul al XVI-lea realizată de școala moscovită; 4: icoană de la începutul veacului al XVI-lea, aparținând școlii de la Moscova

Marii iconari ar fi putut face același lucru, însă atunci ei s-ar fi transformat din maeștri în meșteșugari. Icoanele lor erau întruchipare a rugăciunii și o vedere reală a lumii duhovnicești. De aceea, transcrierea icoanelor făcătoare de minuni era la rândul ei icoană făcătoare de minuni, ca manifestare a Duhului. Aici este o taină: de ce la iconarii din vechime transcrierea nu corespundea niciodată cu originalul? Fără perceperea prezenței reale a sfântului ca ființă vie și nevăzută, și a câmpului unic al icoanei, este cu neputință să pictezi icoană. Aici pictorul trebuie să evite două extreme, la fel de periculoase, două profanări: primitivismul intenționat, care trece ușor în grosolănie vulgară (ca și cum pictorul îl bate pe umăr pe sfânt și îi propune să se așeze pe taburet), și de partea cealaltă, eleganță excesivă și manierism al formelor, acel aristocratism care nu e deloc nobil, prin care se deosebesc sufletele negustorilor îmbogățiți – aici imaginea sfinților din icoană nu devine frumoasă duhovnicește, ci „elegantă".




3 4

Culorile principale ale icoanei sunt albul și negrul. Ele nu domină întotdeauna în icoană, ci sunt constant prezente în ea, chiar dacă numai prin prezența lor în amestec cu alte culori.

Cu albul se însemnează (zugrăvesc) blicurile pe veșminte și luminile pe chipuri. Culoarea albă în icoană este cea mai adâncă și mai mistică dintre culori, este chipul luminii de pe muntele Tabor – al energiilor dumnezeiești necreate. Această lumină îi luminează și îi învăluie pe sfinți nu din afară, ca o sursă ce se află în spațiu, și nu vine nici din interior ca flacără a sufletului vădită prin acoperământul subțiat al trupului, ci este lumina din afara spațiului și timpului. Ea însăși mărturisește despre prezența sa, însă a o reduce la sursa cauzatoare, a o supune regulii și legilor, sau a o localiza, e cu neputință. Ea însăși este pricina a toate, ea alege, ea sfințește, ea schimbă și creează. Însăși reprezentarea liniilor albe de lumină contrar formelor corpului și cutelor veșmintelor, mărturisește că această lumină nu se supune legilor lumii fizice și a percepției optice. Însăși această lumină îl găsește pe sfânt. În fiece icoană ortodoxă e Taborul.

Culoarea albă este culoarea începutului, a acelui trecut de dinaintea lumii și timpului. Aceasta e culoarea prezentului, ca și prezență a Duhului Sfânt, manifestare a puterii dumnezeiești, dinamică a duhului, a rugăciunii, a tăcerii și a contemplării. Aceasta e culoarea sfârșitului, a viitorului făgăduit, când toate culorile vor deveni strălucitoare din interiorul lor, luminoase și

transparente, când lumina albă va străluci precum pe Tabor, în frumusețea sa tainică. Aici trebuie să menționăm că această culoare albă nu este vopseaua, pigmentul alb, ci mai degrabă minunea culorilor în totalitatea și interpătrunderea lor; culoarea tuturor culorilor - culoarea albă - este desăvârșirea și plinătatea, și în acest sens ea corespunde circumferinței[5].

Culoarea neagră e de asemenea mistică. Ea poate avea însemnătate diferită și contrarie. Aceasta este culoarea substanței condensate, analogic patrulaterului. Este culoarea golului și lipsei vieții, personalizate în îngerul căzut. Această culoare poate fi aplicată lui Dumnezeu pentru a sublinia taina Dumnezeirii și a supralumescului Său, este culoarea teologiei apofatice (teologie care pe calea negațiilor dovedește că Dumnezeu nu poate fi pus în opoziție și nu poate fi comparat cu nimic; că El este de necuprins în gând și de neexprimat în cuvânt, și că poate fi cunoscut doar ca o taină prin vederea lăuntrică). Astfel, culoarea neagră servește drept expresie a luminii intense care omului îi pare întuneric. Culoarea neagră absoarbe razele și nu le reflectă. În contrast cu albul și cu alte culori, el poate servi drept reprezentare a tainei, în care minții omenești îi e cu neputință să pătrundă. Uneori culoarea neagră se unește cu roșu.

Roșul este viața, a cărei expresie este sângele.

În culoarea albă sunt prezente ca și tonuri și alte culori. Culoarea albă este culoarea Logosului, care a venit pe pământ pentru ca să lumineze, să mântuiască și să preschimbe lumea.

Auriul este culoarea veșniciei, a măreției, a desăvârșirii, însă cel mai adesea e întrebuințată ca și fond sau nimb (aura sfântului).

Toate culorile, chiar și cea aurie răspund la întrebarea „Ce?" Singura culoare care poate răspunde la întrebarea „Cine?" este albul, care e prezența Dumnezeirii în lume. Toate culorile, cu excepția albului, țin de obiecte, oricât de înalte și duhovnicești ar fi aceste obiecte. Doar culoarea albă nu e calitate, ci însușire, nu e emblemă (pecete), ci esența dinainte de veci a tuturor culorilor.

Pentru o icoană adevărată este caracteristică linia unică, integră, și nu cea întreruptă, fragmentată în mișcări separate. Dacă nu există această linie, atunci nu există nici icoana. Linia desenată prin câteva mișcări discrete mărturisește despre lipsa a două condiții necesare: unirea inimii cu chipul și îndemnul [imboldul] care vine din lumea duhovnicească când iconarul devine un mijlocitor, transmițător și dezvăluitor al acestui imbold. Aceasta nu se întâmplă în stare de inconștiență ca la un medium, ci într-o vie, deosebit de adâncă și de clară lucrare a minții. Doar lucrarea minții dobândește caracter contemplativ și nu rațional-discursiv. Simțul mistic

---

[5] Ca valoare ontologică.

al prezenței, apropierii, influenței, manifestării și intervenției lumii duhovnicești în crearea icoanei, simțul comuniunii celui ce reprezintă cu reprezentarea, condiționează adunarea minții și luarea-aminte, integritatea percepției, și de aceea nu oprimă conștiința, ci o luminează.

Linia unică este descoperirea, revelarea, materializarea și arătarea în culoare a celui care este prezent nevăzut.

Linia discretă este complicată, împărțită, exprimată prin câteva mișcări, care constituie nu o linie liberă (degajată), ci un rând îndesat de puncte; linie incertă și tremurândă, pictată de o pensulă oarbă, fricoasă și vibrândă; linie pe care în continuare pictorul o îndreaptă și o corectează cu aceleași linii rupte. Linia în care abia mai suflă viața, este semnul că în icoană lipsește esențialul – prezența sfințeniei. Definitoriu este faptul că în desenul copilului nu sunt mișcări discrete; acolo poate fi urmărită capacitatea de a face o linie unică, integră și clară, să cuprindă esențialul și să exprime cele mai simple forme geometrice.

Linia nu trebuie să fie ascuțită și colțuroasă, ca și cum ar fi ruptă (colțurile, spasmele, rupturile, capetele ascuțite sunt atribuite reprezentării forței întunecate). Circumferința și rotunjimea, mișcarea firească a liniei – acestea sunt viața liniei, iar colțurile (caracterele greoaie) – sunt semnul complexității, ruperii, prăbușirii, contrazicerii și descompunerii.

Aici se vorbește despre liniile mișcărilor și corpurilor, și nu despre formele geometrice.

De obicei, în icoane, o imagine multiunghiulară se poziționează într-un cerc, sferă sau circumferință (așa cum și spițele nu par ascuțite aflându-se între osia și obada roții).

În mediumism (insuflarea demonică) se deconectează și se oprimă conștiința. Judecata urmează linia ca și cum se deschide din întuneric. La iconar, linia este întâi de toate linia gândului. Rațiunea „vede" linia pe care o desenează mâna, însă nu urmează mâinii asemenea orbului după călăuză.

În medium acționează puterea fără voința acestuia, desființându-l pe pictor ca și persoană. El devine vlăstar și rod al pensulei și culorilor, însă de fapt este prizonierul unei forțe neînțelese pentru el.

În iconografie impulsul duhovnicesc acționează nu doar prin iconograf, ci în comuniune, dimpreună cu el, prin claritatea intelectului, fidelitatea voinței și înduhovnicirea simțirilor. Simțul unei linii compoziționale unice, ca laitmotiv al tabloului, este îndeosebi caracteristic pentru frescele egiptene și pictura peisagistică chineză. La egipteni, aceasta este expresia colectivismului: oamenii, asemănători unii cu alții sunt reprezentați ca și cum ar fi încremeniți în mișcări sau poziții, care exprimă nu doar consecutivitatea, ci și ritmul muncii. Aici locul omului este cel al furnicii lucrând.

Frescele portretistice ale egiptenilor sunt apoteoze ale morții: figurile sunt statice, lipsește perspectiva directă; fețele nu exprimă simțăminte sau patimi. Ele amintesc de imaginile iconografice, însă doar din exterior. Nepătimirea fețelor nu e pacea sufletului, ci liniștea morții. Acolo e respectată perspectiva inversă – cel mai important principiu al icoanei, însă lipsește celălalt principiu, sferele, și din această pricină lumea duhovnicească din frescele egiptene este înlocuită cu lumea de dincolo de mormânt, cu o veșnicie goală și întunecată – împărăția umbrelor.

Chinezul se împacă cu moartea ca și cu ceva inevitabil. Egipteanul rabdă înfrângerea în lupta titanică împotriva morții, iar piramidele sunt pietrele funerare ale acestei lupte.

Arta chineză este cosmism. Peisajul – norii, munții scăriți, lujerii de stuf – sunt note ale muzicii cosmice. Dar duhul cosmosului este forță fără chip căreia nu-i pasă de om, de aceea acordurile ei nu trezesc încântare și uimire, ci doar o tristețe tăcută.

Icoana nu are margini sau limite. Chenarul (cadrul) scoate icoana din lumea lucrurilor comune, nesfințite, însă nu o mărginește, de aceea iconarii uneori intenționat pictează nu doar pe suprafața icoanei, ci și pe marginile ei.

Culorile preparate din minerale dau senzația de spațiu interior și profunzime. Cristalele fac imaginea bidimensională aproape volumetrică, ca și cum ar indica posibilitățile ascunse ale materiei care se manifestă în preschimbarea și înduhovnicirea ei. Cristalele oferă posibilitatea de a simți în materie și a patra dimensiune, cea a luminii.

În icoană pot exista câteva sfere, în special în icoana cu o compoziție complexă, dar și într-o sferă pot exista planuri care se interpătrund și se află unul în altul.

Iconarul, dorind să exprime plinătatea acțiunii și să dea o mai mare posibilitate pentru contemplarea în rugăciune a sfântului, adeseori reprezintă figura acestuia în semirotație, ca și cum l-ar arăta concomitent din mai multe puncte. Cu toate acestea, rotația rămâne condiționată: ea nu înseamnă rotația spațială, poziția reală sau cea mai bună poziție pentru cel aflat în rugăciune, ci altceva – deschiderea și adresabilitatea sfântului, posibilitatea de a privi icoana din interior, ca și când însuși cel care se roagă începe să se simtă parte a proiecției de gând a câmpurilor icoanei.

Lipsa perspectivei liniare și în același timp prezența în icoană a mai multor suprafețe, secțiuni, planuri și sfere permit exprimarea volumetriei duhovnicești, lipsite de pondere materială. Cu toate acestea, trupul nu se transformă într-o umbră fantomatică a sufletului, dimpotrivă, se înalță în treapta cea mai înaltă a realității. Aceasta e una dintre pricinile pentru care iconarii din vechime evitau delimitările liniare spălăcite, nuanțele și



Semirotația chipului Sfântului Evanghelist Luca, după cum este înfățișată de Cuviosul Andrei Rubliov în fresca *bisericii Adormirii Maicii Domnului* din orașul Vladimir

semitonurile șterse, și dimpotrivă pictau cu culori vii, uneori chiar contrastante.

Curgerea vopselelor și trecerile culorilor dintr-una în alta sunt caracteristice tabloului cu perspectivă directă și un singur plan.

Culorile trupurilor și a veșmintelor din icoană sunt condiționate, pentru că realitatea trupului este chipul viitoarei Învieri, trupului preschimbat și nu înveșnicirea cărnii.

Biserica Cerească este unită în chip nedespărțit cu Biserica pământească, îndeosebi prin Sfintele Taine și Sfânta Liturghie. De aceea, iconarul trebuie să fie un creștin al Bisericii în cel mai profund sens al acestui cuvânt: el trebuie să trăiască întru viața Bisericii, să se sfințească cu Tainele ei, să respire în atmosfera ei duhovnicească. Tradițiile, rânduielile și obiceiurile bisericești sunt condiția autenticității creațiilor iconarului. Numai atunci el va putea grăi Domnului cu cugetul: „Tu Însuți viază întru mine, Însuți lucrează prin mine, Însuți sălășluiește în inima mea, Însuți povățuiește mâna mea".

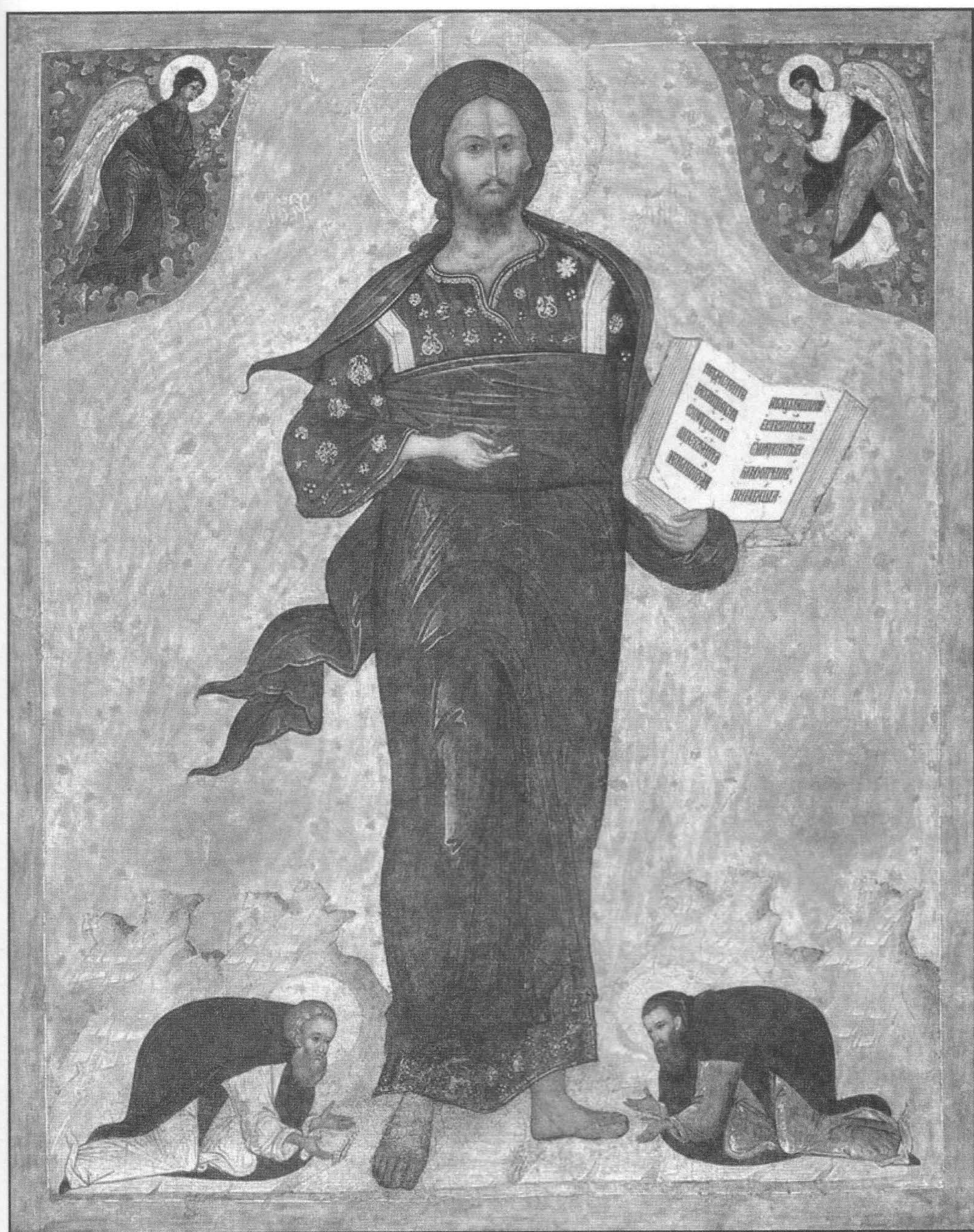
Iconarul trebuie să-și simtă întotdeauna păcătoșenia și nevrednicia, să vadă lipsurile artei sale și tot ceea ce împiedică harul lui Dumnezeu să lucreze în el și prin el.

Omul primește de la Dumnezeu ceea ce el poate percepe – pe un canal împotmolit, plin de gunoaie, apa va picura doar, chiar dacă acest canal ar fi legat de un râu mare.

Viețuirea în Biserică, înzestrarea mistică, capacitatea și măiestria artistică, și cel mai important lucru – prezența harului în inimă, dau iconarului posibilitatea de a deosebi sfințenia de nesfințenie, bisericescul de lucrul străin, adevărul de minciună. Împăratul Solomon scrie: **„Bea apă din puțul tău și din pârâiașele care curg din izvorul tău"** *(Pilde 5, 15)*. Iconarul nu numai că bea el însuși, ci scoate din acest puț și dă și altora să bea.

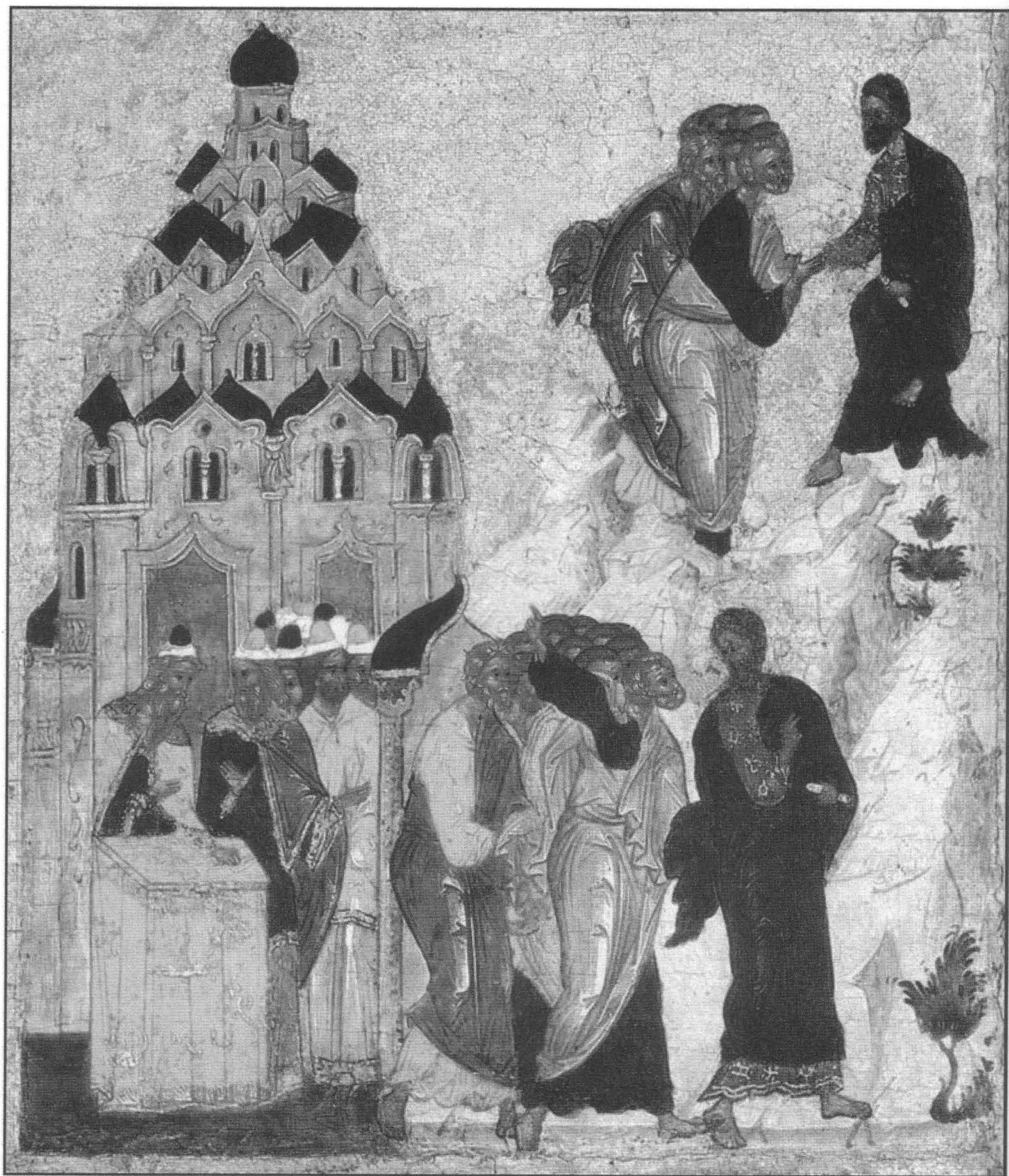
În ce privește canonul iconografic, acesta este experiența valoroasă, de secole, a întregii Biserici Răsăritene, experiența vederii duhovnicești și transformarea ei în imagine vizuală. Canonul nu-l încătușează pe iconar, ci îi dă libertate. Libertate față de ce? Îl ferește de îndoieli, de pericolul rupturii dintre conținut și formă, de ceea ce noi am numi „o minciună despre sfânt". Canonul dă libertate formei însăși, înlocuind copierea cu transcrierea.

În Biserica Ortodoxă există fenomenul icoanei făcătoare de minuni. Unii sunt înclinați să explice aceasta prin pregătirea psihologică sau prin credința în capacitatea icoanei de a face minuni, alții întrebuințează expresia: „Icoana la care s-au rugat a devenit făcătoare de minuni". Aici, efectul e confundat cu cauza: icoana este lucrătoare și de aceea se roagă înaintea ei și nu invers. Icoana făcătoare de minuni este manifestarea sfântului prin icoană, alegerea lui, prezența sa duhovnicească specială.



Detaliul central al icoanei *Mântuitorul Hristos din Smolensk* (a doua jumătate a veacului al XVI-lea)

Săvârșirea de minuni a icoanei nu poate fi explicată prin oarecare pricini exterioare. Însuși Sfântul cu voința sa liberă alege icoana ca loc al prezenței sale duhovnicești, se află împreună cu ea, lucrează prin ea – de aceea ea devine făcătoare de minuni. Oamenii merg să bea din fântână pentru că în ea este apă și nu apa se ivește în fântână pentru că oamenii vor să bea.



Detaliu din icoana *Mântuitorul Hristos din Smolensk* - Apostolii arată Mântuitorului clădirile templului, iar El le răspunde că din acestea nu va mai rămâne „piatră pe piatră" *(Matei 24, 2)*

Linia unică, prezența sferelor, secțiunilor și câmpurilor fac imposibilă repetarea icoanei. Dimpotrivă, icoana săvârșită în albia canonului cu respectarea exactă a tradiției și regulilor iconografice, întotdeauna este nouă și irepetabilă. Linia de lumină este linie rațională, uneori bine conturată, alteori abia trasată, nevăzută și doar bănuită, linie a sferelor și planurilor, care oferă iconarului posibilitatea de a exprima în afara



Detaliu din icoana *Mântuitorul Hristos din Smolensk* - Domnul Iisus grăiește Apostolilor pilda lucrătorilor celor răi ai viei *(Luca 20, 9-16)*

timpului succesiunea evenimentelor, profunzimea și volumul imaginilor în afara perspectivei directe. Cu alte cuvinte, aceasta este o nouă vedere a spațiului; orientarea concomitentă a sfântului către Dumnezeu și către cel ce se roagă înaintea icoanei. Ultima dintre ele, în unele cazuri, se obține prin aceea că figura sfântului se pictează în două sau câteva secțiuni, ca și pe foile unui caiet semideschis. Prin aceasta se dobândește

deschiderea maximă a sfântului către cel ce se roagă – ca și cum e privit în icoană concomitent din mai multe părți.

De obicei sferele indică evenimentele care se desfășoară în două lumi – cerească și pământească, duhovnicească și materială, veșnică și temporară; sferele pot de asemenea să indice gradul de transfigurare.

Existența câtorva secțiuni în compoziția complexă a icoanei dă posibilitatea evidențierii și individualizării fiecărei persoane ca într-o icoană aparte și prin adresabilitatea fiecărui sfânt către Dumnezeu, să arate comuniunea lor interioară. Fără această compoziție complexă, icoana se poate transforma doar în analogia grafică a unei povestiri, iar multitudinea persoanelor în imagine de grup.

Sferele și planurile dau posibilitatea de a vedea în icoană centrul ei energetic integrator, către care, asemenea razelor, sunt orientate toate liniile icoanei.

Tabloul, chiar și tabloul abstract – este fixarea celor existente în lume sau în imaginația pictorului, de aceea tabloul privește din trecut în prezent.

Icoana este imaginea veacului ce va să fie, a preschimbării lumii, de aceea ea privește din viitor în prezent. Factorul vitalității, unității, realității și integrității icoanei e unul singur – harul lui Dumnezeu.

Prima cădere a iconarului și transformarea icoanei în tablou cu conținut religios e înlocuirea nivelului duhovnicesc cu cel sufletesc. Comuniunea în duh (rugăciune și contemplare) este înlocuită cu comuniunea de stare, de dispoziție.

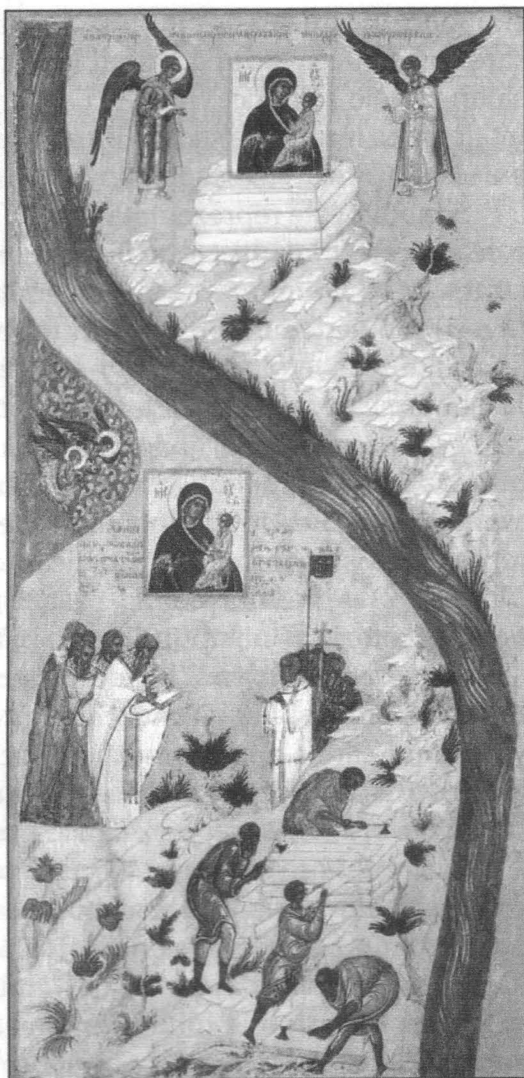
Muzica ritmurilor sufletești poate fi în felul său frumoasă și armonioasă. Lumea adeseori o numește duhovnicească, însă inima aflată în rugăciune va simți în ea falsul, sentimentalismul, lirismul, autoadmirația, smiorcăiala voluptoasă, un miros subtil al descompunerii, al putreziciunii. Ea este neputincioasă în a exprima profunzimea rugăciunii, așa după cum și sunetul viorii nu poate exprima adâncimea tăcerii. Câmpul acestei icoane este câmpul patimii omenești.

Pierderea lui Dumnezeu duce la o antropologie rău famată; pierderea lui Dumnezeu și a omului duce la o cosmologie păgână, unde e imortalizată însăși materia în înfățișările și personificările sale. Obiectele lumii văzute se animează în însușirile lor accentuate și hiperbolizate: marea, munții și pietrele își strigă parcă numele lor.

Dacă ar trebui să vorbim convențional și schematic, atunci școala bizantină de pictură este întâi de toate teologie, miniatura persană e antropologie, peisajul pictorilor chinezi din Evul Mediu e cosmologie, iar portretul japonez – demonologie.

În afara icoanei creștine pot exista planuri, însă nu pot fi nicidecum sfere. Prin ce se deosebește atunci sfera de plan?

Sfera este reflectarea existenței reale. Aceasta este lumea care are autonomia sa lăuntrică, formele sale de viață, însușirile și proprietățile; și deși în icoană sferele nu se dizolvă una în alta și nu își topesc limitele, totuși aceasta nu trece în autoizolarea pleromei gnostice. Sferele coexistă și se interpătrund una cu alta. Se poate spune că sferele sunt trepte ale existenței în raport cu originea și scopul existenței – lumina dumnezeiască.



Detaliu al minunilor icoanei
Maicii Domnului din Tihvin
(a doua jumătate a veacului al XVI-lea)

În ce privește planurile în icoană, acestea sunt o formă de cuprindere largă, un diapazon al vederii, acestea sunt unghiurile de vedere puse laolaltă.

Imaginea e ca și cum ar fi privită concomitent din mai multe poziții și dobândește o profunzime extraspațială. În acest sens, planurile pot fi comparate cu o schiță inginerească sau cu un „atlas anatomic" al duhului. Planurile sunt vederea în afara perspectivei iluzorii directe, care e dependentă de structura ochiului; acestea sunt vederea cu duhul, o oarecare străvedere a vederii viitoare, ***când cele exterioare vor deveni interioare, iar cele interioare exterioare.***

Sferele dau posibilitatea de a percepe infinitul și veșnicia nu ca pe o întindere nesfârșită a spațiului și timpului, ci ca pe o nouă formă a existenței, și în același timp nu ca pe ceva static, ci ca o stare dinamică, ca o veșnică îndreptare către Dumnezeu, ca o desăvârșire fără de sfârșit.

În afara icoanei, sferele trec într-un singur plan și adeseori sunt înlocuite cu „scene", adică cu desfășurarea succesivă a evenimentelor.

Un loc deosebit în icoana ortodoxă îl ocupă icoanele simbolice. Cercul lor este foarte restrâns. Sinodul VII ecumenic a interzis reprezentările

simbolice ale lui Hristos în chip de păstor care paște o oaie, în chip de miel care ține Crucea – după chipul lui Orfeu – care ademenește prin muzica sa animalele sălbatice. Dar aici, interzicerea icoanelor simbolice trebuie înțeleasă ca inutilitate și nerațjonalitate a reprezentărilor tainice și alegorice ale Celui Care a viețuit pe pământ în trup.

Simbolic este reprezentată Sfânta Treime și lumea Îngerilor – adică cei care nu pot fi văzuți cu ochii. Aceste simboluri sunt legate de Teofanie (arătarea lui Dumnezeu, de pildă arătarea Sfintei Treimi sub chipul a trei Îngeri), de vedeniile proorocești (Cartea Proorocului Daniil, Apocalipsa Sfântului Ioan Teologul), dar și de Sfânta Tradiție (arătarea Îngerilor).

În lumea protestantă, care s-a lepădat de vechile tradiții creștine între care este și iconografia, imaginile au un caracter fals-simbolic. Sub pensula pictorului, evenimentul biblic se transformă într-o alegorie încețoșată, asemănătoare ilustrațiilor pentru povești sau basme. De pildă, Hristos este reprezentat sub forma unui pelican care își hrănește puiul cu propriul sânge care curge din piept. O astfel de „pictură" deschide larg accesul pentru fantezie și închipuire, iar în plan religios duce la un fals misticism. „Moralizarea prin basm" este caracteristică gravurilor nemțești ale epocii Reformelor. Trebuie să menționăm, că deși pictura încerca să umple vacuumul care s-a creat după iconoclasmul protestant, cu toate acestea nu a râvnit să ia locul icoanei. Alegoria hiperbolizată e percepută de către conștiința ortodoxă drept profanare a celor sfinte, aproape ca și o caricatură.

În icoană, un loc aparte îl ocupă peisajul. Acesta nu este doar fond, ci cosmosul care așteaptă preschimbarea prin om. Stânca în icoană nu este un bloc amorf de granit șlefuit, cu plăci ciudate multiunghiulare, asemănătoare cu cristalele mari – stânca trebuie să se transforme în diamant în viitoarea Împărăție a luminii; marea, însemnată de liniile oscilante ale valurilor, trebuie să ajungă asemenea cerului, o mare a luminii; copacii, desenați cu aceleași linii zgârcite ca și stâncile, trebuie să înflorească asemenea florilor raiului. Peisajul este supus omului. Pământul așteaptă prin el înnoirea sa – a doua naștere duhovnicească.

În icoană, cosmosul este prizonier încă încătușat în lanțuri, dar așteptând slobozirea sa; până va veni vremea preschimbării, **„ceruri noi și pământ nou"** *(2 Petru 3, 13),* îi este îngăduit să vorbească doar în șoaptă.

În culori mult mai vii este reprezentat pustiul în care viețuiesc pustnicii. Aceasta este livada florilor cerești; în ea se răsfrânge frumusețea raiului (Icoana „Copilăria Proorocului Ioan").

II

[Icoană și idol. Păgânismul și panteismul. Deosebirile dintre idol și icoană. Minciuna filosofiei panteiste. Iconoclasmul – monism spiritual. Fiul lui Dumnezeu, Îngerii și omul. Gând, cuvânt, imagine. Reprezentarea și slujirea „nimicului". Puterea simbolurilor sfinte. Prototipurile biblice și iconografia. Finalitatea iconoclasmului: spiritualismul sau materialismul]

Toate denominațiunile și sectele protestante au lucrat sub drapelul iconoclasmului. În esență, acestea repetau argumentele iconoclaștilor bizantini, însă într-o formă primitivă și vulgară.

Cinstirea icoanelor este o dogmă, adică un adevăr descoperit de Dumnezeu, dar în același timp e atribuită însăși structurii zidirii lumii și filosofiei chipului.

Înainte să vorbim despre icoană, trebuie să evidențiem diferența dintre icoană și idol, deoarece raționaliștii sectari se străduiesc să amestece aceste două noțiuni opuse.

Închinarea la idoli este o parte organică a păgânismului, expresia necesară a cultului și ritualului ei. Însuși păgânismul prezintă în sine deificarea cosmosului, a forțelor și energiilor sale („Cosmosul este dumnezeirea văzută" ar spune Platon). Zeii păgâni și reprezentările lor exprimă în formele gândirii mitologice atributele cosmosului.

Panteismul, ca și definire filosofică a păgânismului se traduce prin identificarea divinității cu întreaga natură. Păgânul, pierzând credința în Dumnezeu, ca Duh absolut și Persoană vie, a fost constrâns să însuflețească materia. El a atribuit materiei capacitatea de a gândi, simți și trăi emoțional. Fiecare fenomen, fiecare obiect este legat și inclus într-o ierarhie spirituală complexă. Pretutindeni sunt duhuri cosmice, peste toate domnesc arhonții și eonii. Pentru păgâni totul a devenit Dumnezeu, în afara Unicului și adevăratului Dumnezeu. Această însuflețire generală a exprimat-o sub forma idolilor, care nu sunt semne, ci întruchipare a forțelor și însușirilor cosmosului. Aici e prima diferență principială: icoana este simbol, idolul e întruchipare.

A doua diferență principială dintre idol și icoană este faptul că icoana are la baza sa vederea mistică particulară a lumii duhovnicești. Icoana se referă la persoana vie, care se află în sfera duhovnicească – în domeniul altor forțe și dimensiuni. Aceasta e supraexistența lumii duhovnicești, adică realitatea supremă în comparație cu existența pământească. Desăvârșirea vieții în comuniunea cu Dumnezeu e accentuată de un anumit convenționalism al icoanei. Icoana nu atât reflectă, cât dezvăluie.

Idolul este atributul mitologiei. Mitologia nu este nici tradiție, nici legendă, nu este nici poveste și nici basm, ci un comentariu neîncetat al cultului păgân

în descompunere – religia cosmosului. Acesta este un comentariu special, codificat în imagini alegorice, scris în forma celui mai vechi tip de artă – drama; comentariu care, treptat, el însuși a necesitat comentariu.

Idolul nu este reflectarea prin artă a esenței duhovnicești în plan vizual, el este obiectivizarea alegoriei. Dacă însă idolul este atribuit unui personaj istoric existent, antropologicul este înlocuit cu cosmicul, adică însuși omenescul și realul se transformă într-o mască.

Icoana este posibilitatea de a vedea duhovnicescul prin forme materiale și de a comunica cu nevăzutul.

Idolul este alegoria întruchipată, este înlocuirea persoanei reale cu o închipuire. Pentru păgânul panteist aici nu sunt contradicții: pentru el, persoana e asemenea spumei valurilor și stropilor din valul izbit de țărm, care înălțându-se în văzduh și strălucind în soare, se vor cufunda iar și se vor pierde fără urmă în oceanul existenței lipsite de personalitate. Pe de altă parte, pentru păgân totul este însuflețit și personificat, de aceea între idee și realitate nu sunt distanțe și contradicții.

A treia deosebire de căpătâi dintre idol și icoană este faptul că în icoană sălășluiește reflectarea personalității omului, preschimbată de Duhul Sfânt. Lumina Taborului este taina vieții veșnice. De aceea, icoana exprimă ideea-scop a omului. Chiar și atunci când ea reprezintă un eveniment istoric, acesta este privit din perspectiva sa proorocească. De aceea, icoana privește din viitor în prezent.

Pentru păgânism, viitorul, ca trecere a timpului în veșnicie, nu există. Acolo timpul e înveșnicit în cicluri închise. Mitul este îndreptat către trecut, către ceea ce păgânului i se pare veac de aur. De aceea idolul privește din trecut în prezent.

A patra diferență principială dintre idol și icoană e gelozoismul – învățătura despre însuflețirea generală a materiei și personificarea cosmosului – care a creat o imagine despre analogia vie și spirituală a fiecărui obiect și a fiecărei idei. De aceea pentru păgân, idolul este mai mult decât simbol, este o ființă vie. Învățătura despre identificarea zeității cu cosmosul, a determinat în păgânism personificarea simbolului și contopirea lui cu ceea ce simbolizează.

În filosofia panteistă, paralel cu aceasta slujește învățătura despre identitatea mulțimii și unității. Din această pricină păgânul nu se roagă prin idol, ci idolului. Panteismul a apărut ca urmare a profanării religioase și a împământenirii duhului omenesc. Înlocuind rațiunile dumnezeiești cu cele omenești, și Revelația cu mitologia, el a determinat înflorirea filosofiei și esteticii: prima a devenit analogie a minciunii intelectuale, iar cea de a doua, a minciunii emoționale. Dar minciuna nu este doar sărăcirea

adevărului. În lumea duhovnicească nu există vacuum, de aceea minciuna religioasă devine transmițător al minciunii metafizice prin comuniunea cu puterile demonice. Zeul fals este deja chip al demonului, și din această pricină păgânismul devine închinare la demoni.

Icoana este descoperirea sfântului, locul prezenței lui mistice. Icoana este o verigă vizuală în dialogul dintre sufletul în rugăciune și sfânt: creștinul nu se roagă icoanei, ci, prin icoană, celui care e reprezentat în ea.

În polemica dintre cinstitorii icoanei și iconoclaști – vechi și noi – avem impresia că înseși noțiunile de „idol" și „icoană" au fost cercetate nu în contextul religios general, ci abstract și izolat, ca și cum ar fi smulse din context.

Israilul a fost cea mai mare insulă a monoteismului în marea lumii păgâne. De aceea, porunca biblică la care fac referire iconoclaștii (cea de a doua poruncă a Decalogului care interzice închinarea înaintea cosmosului și atributelor sale, a tot ceea ce există în spațiul material pe pământ, în văzduh și în adâncurile mării) are ca țintă păzirea și îngrădirea Israilului de păgânism. Dar această poruncă nu interzice imaginile sfinte, deoarece însuși cortul pe care Moise l-a văzut pe Sinai într-o vedenie proorocească, și templul din Ierusalim, construit din porunca lui Dumnezeu, constituiau o imagine simbolică a lumii duhovnicești și locaș al sălășluirii lui Dumnezeu.

Dacă păgânii, în religia lor cosmică, contopeau simbolul cu ceea ce simbolizează și, de asemenea, chipul cu prototipul – învățătura despre identitatea zeității cu lumea, atunci iconoclaștii își închipuiau materia și duhul izolate una de cealaltă, despărțite de o prăpastie de netrecut.

Prin aceasta ei negau una dintre principalele dogme ale creștinătății – învățătura despre preschimbarea pământului și cerului, a lumii materiale, a substanței și trupului *(2 Petru 3, 10-13)*.

Iconoclasmul rămâne pe pozițiile monismului spiritual care afirmă că între sfera duhovnicească și cea materială nu există nici o asemănare, prin urmare nu e posibilă comunicarea, materia neputând reflecta și reprezenta realitatea lumii duhovnicești. Aici, iconoclaștii reduc imaginea la reflectarea în oglindă, ignorând și trecând sub tăcere alt aspect al imaginii – simbolul și reprezentarea simbolică. Pentru iconoclast, orice imagine este profanare. Pentru ei materia este ceva temporar și întâmplător, ceva ce va fi supus distrugerii.

Cinstirea icoanei vede în zidirea lumii un sistem armonios de imagini și simboluri, ca și cum ar fi umbra existenței lui Dumnezeu. Fiul lui Dumnezeu este chipul lui Dumnezeu Tatăl; ca un chip desăvârșit, absolut și ideal, El este egal Prototipului întru plinătate, întru însușiri și întru existența mai înainte de veci.



Călăreții din Apocalipsă **(detaliu din icoana *Apocalipsa*, realizată de școala lui Dionisie, Moscova, cca. 1500)**

Îngerii și omul sunt chipul lui Dumnezeu, cosmosul este chipul trupului omenesc, deși a fost creat înaintea omului. Gândul este chipul dinamic al sufletului. Lumea nu e unică, ci e unitară în diversitatea și multitudinea sa de planuri.

Axul unității lumilor este harul lui Dumnezeu, care unește întreaga creație. Gândul (gnosisul sufletului) dobândește întrupare în sistemul de însemne al limbii. Prin cuvânt se realizează comunicarea. Cuvântul rostit este un gând codificat; cuvântul auzit necesită descifrare asociativă. Aici ia naștere procesul invers: cuvântul trezește în memoria omului imaginile corespunzătoare, care se cristalizează în gând. Aceasta este reacția sufletului la cuvânt și la cheia de cod. Cuvântul este un semn dinamic.

La nivelul gândirii spirituale și vorbirii proforistice, imaginea se compune din cuvinte, ca o căsuță din cuburi. Nu există idee absolut abstractă și străină imaginației. Chiar și gândul despre cifre e însoțit de imaginea de gând a acestor cifre, cel puțin ca și semne grafice.

Imaginea acționează asupra sferei emoționale. Ea trezește compătimire și dragoste sau respingere și ură pentru conținutul gândului nostru.

Lipsa în cunoașterea religioasă a imaginilor sfinte duce la o fantezie nestăvilită, adică la crearea de imagini, ceea ce este îndeosebi caracteristic

pentru protestantism. Chiar vorbind despre substanța nevăzută și de nepătruns, omul caută cu toate acestea imaginea corespunzătoare (de pildă: adâncul întunecat sau întinsul infinit al cerului, al spațiului gol, ș.a.m.d.)

În unele cazuri, raționarea și înțelegerea se însoțesc și se leagă de o imagine negativă. Dacă ar fi fost posibilă ideea fără imagine, atunci ea ar fi rămas pentru suflet străină și indiferentă. Lipsa imaginii în așa zisa gândire „curată" este, de fapt, incapacitatea de a fixa imaginea în adâncul sufletelor dincolo de limitele reflecției. O astfel de imagine nu iese la suprafața conștiinței, ea este lipsită de subiectul fantastic și de dezvoltarea ei.



Albrecht Durer - *Cavalerii Apocalipsei* (xilografie, 1498)

Formula matematică (ideea), de obicei, are de-a face cu simbolul și imaginea, ca și cu ilustrarea sa interioară. Gândul este imaginea subconștientului care se realizează prin semnul fonetic sau grafic – în cuvânt.

Unde este ignorat conținutul dogmatic al religiei, acolo începe căutarea și făurirea de dumnezei; unde lipsește o imagine clară ca și mijloc de exprimare, acolo începe elucubrația religioasă (de pildă Talmudul sau pietatea protestanților).

Protestanții și alți iconoclaști consideră temeiul și dovada lor ca fiind cea de a doua poruncă a Decalogului. Însă, aceștia își îngăduie aici o referire incorectă la text, și anume: porunca e împărțită în mod samavolnic în două părți, așa încât să creeze impresia că în ea sunt unite două teze sau idei: cea dintâi e interdicția de a ne închina idolilor, iar cea de a doua e interdicția de a se face reprezentări și asemănări ale Dumnezeirii. Însă, fiecare poruncă conține în sine un singur gând, o singură idee, o poruncă și din această cauză dacă este fragmentată analitic nu poate fi analizată. Dacă porunca ar fi conținut două teze separate despre interzicerea închinării la idoli și interzicerea de a reprezenta lumea duhovnicească prin mijloacele artei, atunci ar fi existat un decalog cu unsprezece porunci, deoarece cea de a doua poruncă s-ar fi împărțit în două părți autonome. Însă noi primim

porunca în contextul ei integru și deplin, în planul ei duhovnicesc și intelectual unic. Din această pricină, interdicția de a face chip cioplit și asemănare noi o privim ca pe o interzicere a reprezentării inexistentului și falsului (idolul în Sfânta Scriptură este numit „**nimic**", iar în alt loc „**demon**" – *1 Corinteni 10, 19-20*).

În rânduiala bisericească este interzis să te preocupi cu confecționarea atributelor păgâne, fie chiar și ca meșteșug. Meșterii și pictorii care participau la confecționarea idolilor și zidirea templelor păgânești, chiar dacă ei înșiși nu credeau miturilor păgâne și nu săvârșeau ceremonii, ritualuri păgânești, erau îndepărtați de către Biserică.

În plan spiritual, gândirea prin cuvânt, liberă de imagini și simboluri nu există. Aceasta nu ar fi fost o gândire intelectual „curată", ci mai degrabă o gândire goală (despuiată), chiar și pentru simplul fapt că însuși cuvântul este deja un simbol. Doar contemplarea duhovnicească, care pătrunde nemijlocit în esența lumii materiale și duhovnicești, și percepe obiectul în integritatea sa sintetică, și care totodată percepe real exteriorul ca și interior în contactul cu el, dar nu prin intermediul trăirii emoționale, ci prin simțirea duhovnicească, poate vedea Prototipul dincolo de imagine. Dar aceasta este taina Sfinților și a veacului ce va să vie. Aici însă, cunoașterea lui Dumnezeu și a lumii se realizează prin imagini și simboluri.

Simbolurile sfinte sunt trepte pe care omul se înalță către Dumnezeu, și canale prin care harul lui Dumnezeu se pogoară către oameni. Însăși ierarhia bisericească este simbol al Bisericii Cerești. Sfântul Ignatie Teoforul poruncește credincioșilor în epistolele sale, să-i privească pe prezbiteri ca și cum i-ar vedea pe Sfinții Apostoli, pe diaconi ca pe ceata Îngerilor, iar pe episcopi ca pe Hristos.

Construcția arhitecturală, podoaba și atributele templului din Vechiul Testament erau simbolice: jertfelnicul era imaginea Crucii de pe Golgota; „marea de aramă" (un spălător mare), era chipul Botezului; mieii aduși pentru ardere de tot pe Mesia Îl închipuiau, ș.a.m.d.

Limbajul pildelor evanghelice este limbajul imaginilor și simbolurilor: tatăl fiului risipitor este Dumnezeu, bunul păstor și samarineanul milostiv – Hristos ș.a.m.d.

Putem fi întrebați ce legătură pot avea prototipurile biblice cu iconografia? Ea are același principiu: prin cele văzute să fie contemplat nevăzutul, iar prin prezent să fie contemplat viitorul. Nădejdea însăși este imaginea dragostei. Prototipul este învăluit de lumina viitorului. Prin credință și nădejde el introduce sufletul omului întru făgăduința dumnezeiască, rânduită deja, dar încă neîmplinită. Altfel, între cele două Testamente ar fi fost o prăpastie de netrecut.



Detaliu din icoana *Mântuitorul Hristos din Smolensk* - Domnul Iisus grăiește Apostolilor pilda cu omul care a semănat sămânță bună în țarina sa *(Matei 13, 24-30)*

Însăși Sfânta Scriptură poate fi privită ca o icoană pictată cu cuvinte, iar icoana – drept Istoria Sfântă – reprezentată în culori și linii.

Cuvântul omenesc exteriorizat – este imaginea logosului interior. În viața viitoare imaginea se va transforma în vederea nemijlocită. Cuvântul

proforistic, ceea ce noi numim limbă, în percepția intuitivă este[6] doar atunci când sufletul va contempla un alt suflet așa ca pe sine însuși. Dispare dualismul dintre material și duhovnicesc: materialnicul rămâne ca și formă, ca păstrare a individualității omului, a feței lui, iar duhovnicescul ca și conținut al lui. În lumina dumnezeiască se va realiza unirea lor necontopită; Dumnezeu nu distruge lumea, ci o reface în armonia de altădată și o înalță către frumusețea ei anterioară.

Iconoclasmul duce la monismul univoc: dacă nu este nimic comun între duh și trup, atunci trebuie distrus fie unul, fie altul.

Finalitatea logică a iconoclasmului va fi: fie spiritualismul, fie materialismul.

În păgânism se realizează distrugerea și a unuia și a celuilalt, și a duhului și a materiei. Aici personalitatea este o ficțiune, iar sufletul este umbră: personalitatea se dizolvă în existența cosmică. Cosmosul este înlocuit de haos, iar haosul naște cosmosul. Un ciclu nu trece în altul, ci este înlocuit cu celălalt, de aceea în simbolistica păgână existența cosmică era reprezentată sub formă de cerc sau svastică (mișcare în cicluri închise). Acolo nu este nimic constant și veșnic, nici individualism, nici personalitate, nici chiar cosmosul însuși. Un singur lucru este constant și veșnic – ritmurile și pulsația absolutului necunoscut, care are două modalități de manifestare: cosmosul și haosul, ființa și neființa.

În panteism, simbolul s-a contopit cu simbolizatul și apoi a devenit personaj al mitologiei, iar aici a suferit cea de a doua metamorfoză și s-a transformat în alegorie și ghicitură.

Pentru păgân, alegoria întruchipându-se în forma idolului devine ființă vie, însă nu se transformă în persoană. Zeii apar și dispar în oceanul substanței absolute, de aceea idolii sunt măștile schimbătoare ale caravanei rituale.

---

6 Adică ia ființă, se plinește.

III

[Monofizitismul și icoana. Rugăciunea și icoana. Miopia duhovnicească. Concesiile iconarului contemporan. Raționamentul analitic și trăirea emoțională ca surogat al simțului duhovnicesc. Imaginile catacombelor și iconomia lor. Imaginile alegorice și răspândirea lor în lumea protestantă. Elitismul alegoriei și puterea duhovnicească a icoanei]

Monofizitismul, în plan mistic, se pune greu în acord cu principiul de bază al icoanei – de a evidenția duhovnicescul prin materialnic, nevăzutul prin văzut și să arate preschimbarea firii omenești în Duhul Sfânt: a sufletului și a trupului. În monofizitismul timpuriu, monismul spiritual s-a manifestat prin primitivism artificial și schematizare a icoanei. În aceste imagini, asemănătoare unui desen de copil, materia e ca și cum a dispărut. În monofizitismul târziu, negarea materiei a luat alt caracter mult mai aspru și mai categoric: trupul omenesc a început să fie reprezentat ca și carne grea, inertă, neiluminată de har. Acest trup dens, în mod intenționat viu colorat, este perceput ca ceva întâmplător și profund străin duhului. În iconografia monofizită timpurie, transparența trupului se transformă în golul trupului; în cea târzie, trupul devenea împământenit, putrezicios, muritor, și nu acoperământ compact care ascunde sufletul și duhul. Istoricește, concomitent cu secularizarea vieții bisericești și slăbirea intuiției religioase a omului și înlocuirea treptată în stările de rugăciune a simțului duhovnicesc cu cel sufletesc, are loc îndepărtarea de canonul tradiției iconografice, se schimbă forma și scade nivelul duhovnicesc al icoanei.

Omul în rugăciune contemplă prin icoană persoana celui care e reprezentat în ea. Contemplarea nu este concentrația maximă a atenției, ci ceva diferit, un simț duhovnicesc special, posibilitatea comunicării; e contactul persoanei cu persoana, care începe prin cuvânt și sfârșește prin ceea ce e mai profund decât cuvântul; acolo nu sunt reflecții sau închipuiri, ci percepție nemijlocită; nu este analiză și evaluare, asemenea comparației cu un oarecare etalon; nu e estetism în sensul îndulcirii de frumusețea pământească, ci reflectarea, desprinderea, asemănarea (simțul duhovnicesc realizează asemănarea, iar dragostea duhovnicească unește). De aceea, în icoanele vechi este extirpat tot ceea ce împiedică rugăciunea – rămânând adresarea celui care trăiește în timp, către cel care trăiește în veșnicie, comunicarea tainică a duhului cu duhul.

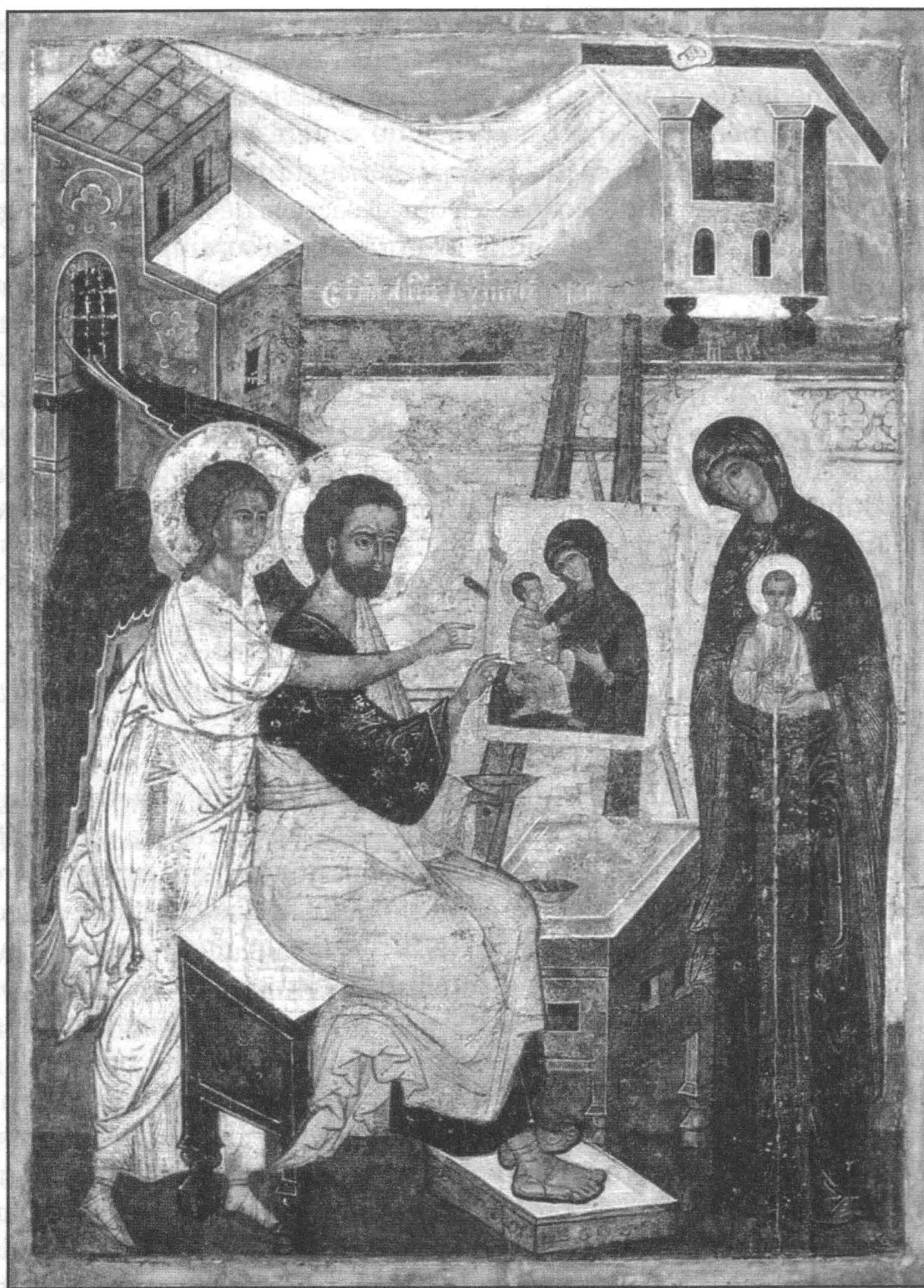
Simțul religios tocit și coborârea în domeniul sufletescului, a făcut icoana mai îndepărtată și mai străină pentru om. Încetând de a o mai cunoaște lăuntric și duhovnicește, omul, ca un miop, se întreabă: „Cine este?"

Pentru a trezi interesul pentru icoană, pictorul se adaptează de voie sau de nevoie, după gustul și cererile celor ce comandă, apropie icoana de tablou, o împodobește și o complică cu detalii, care dau omului o mulțumire estetică, însă, de fapt, împrăștie mintea în rugăciune; pe de altă parte, în icoană sunt introduse ca și sprijin, semne alegorice ce trebuie să creeze la nivel sufletesc semnificații multiple, senzația de profund și taină. Îmbinându-se cu icoana, ele devin asemenea unor titluri, însemne sau embleme noi. În icoanele vechi se scria doar numele sfântului sau denumirea praznicului. Alegoria completează numele; ea se transformă într-o povestioară scurtă despre sfânt. Contemplarea în rugăciune a icoanei, într-o măsură oarecare este înlocuită cu citirea icoanei. Înțelegerea icoanelor vechi e cu putință doar prin rugăciune: înțelegerea reprezentării alegorice a semnelor se face prin reflecție și comparare. Alegoria cuprinde două forțe sufletești: raționamentul analitic și trăirea emoțională, acestea înlocuind simțul mistic, duhovnicesc.

E posibil să ni se reproșeze că în catacombele romane, Hristos era reprezentat sub chipul păstorului care duce o oaie, a lui Orfeu înconjurat de animale sălbatice, a lui Hercule care omoară fiara ș.a.m.d. Dar între aceste imagini și alegoria de mai târziu, este o diferență considerabilă: aici sunt prototipurile lui Mesia, pe care îl așteptau toate popoarele lumii. Nu doar în Vechiul Testament – revelația dumnezeiască –, ci și în legendele păgâne, miturile și cărțile profetice ale sibilelor, s-au reflectat, deși într-o formă contorsionată și întunecată, asemenea umbrelor neclare, presimțirile și speranțele mesianice. Aici se realizează utilizarea și oarecum restaurarea imaginii mitologice a Mântuitorului care vine, și nicidecum inventarea de alegorii. Astfel de imagini au fost determinate de inevitabilitatea istorică – prigoana creștinilor. Acestea au fost un cod vizual înțeles de toți creștinii. Dar, pe lângă acestea, încă de la începuturile creștinismului s-au zugrăvit icoane ale Maicii Domnului și ale Mântuitorului, după cum adeverește Sfânta Tradiție despre icoanele pictate de Apostolul Luca și mărturisesc unele fresce din peșteri.

Sinodul VI ecumenic a subliniat neraționalitatea imaginilor alegorice (interdicția de a-L reprezenta pe Iisus Hristos în chip de miel). Când Prototipul Se întrupează și se plinește proorocia, atunci trebuie reprezentată plinirea făgăduinței și nu însăși proorocia.

Monofiziții folosesc alegoria în icoană nu doar pentru că nu recunosc ultimele Sinoade ecumenice, unde a fost dogmatizată cinstirea icoanelor și a fost bine definită problema iconografiei, ci și pentru că imaginea alegorică ignoră unul dintre aspectele principale ale icoanei ortodoxe, adică preschim-



Sfântul Evanghelist Luca zugrăvind icoana Maicii Domnului **(școala de la Pskov, veacul al XVI-lea)**

barea întregii persoane umane – a sufletului și a trupului – de către lumina dumnezeiască, și preschimbarea viitoare a cosmosului prin om.

În icoană, unde semnele alegorice însoțesc chipurile reprezentate, sunt conținute potențial două greșeli: fie alegoria poate fi privită ca atribut sacral

necesar, fie însăși imaginea sfântă va începe să fie percepută ca alegorie; la acestea se adaugă faptul că rugăciunea este inundată de alte manifestări sufletești: meditația, amintirea, presupunerea, adică icoana și lumea duhovnicească vor fi percepute dintr-un punct de vedere sufletesc-rațional.

Trebuie să menționăm că imaginile alegorice sunt îndeosebi răspândite în lumea protestantă, unde icoana – ca obiect sacru și de închinare în rugăciune, a încetat să existe. Imaginile alegorice servesc drept material de studiu al Bibliei. În acest sens, protestantismul, în felul său, este consecvent; pentru iconoclast imaginea este, în cel mai bun caz, doar mijloc de informare și cugetare meditativă.

Alegoria poate trezi amintiri asociative, asemănătoare trăirilor poetice; să satisfacă pretenția elitismului intelectual, cu toate că el va rămâne întotdeauna o construcție și o abstracție artificiale. Alegoria impune „ghicirea" lumii duhovnicești, iar icoana îl introduce în mod real pe om în lumea duhovnicească.

IV

[*Pigmenții artificiali și „toxicitatea" lor în planul rugăciunii. Culorile naturale și însușirile lor. Cine este orbul care pictează Cerul?*]

În icoană sunt nedoriți pigmenții artificiali obținuți sintetic. Ochiul omenesc este adaptat la anumite culori și la combinațiile acestora, care se află în natura înconjurătoare. În afară de aceasta, fiecare substanță are emanarea (iradierea) proprie, acțiune specifică asupra omului. Culorile sintetice posedă acea influență oprimantă, care poate fi numită în mod convențional „toxicitate". În acest sens, ele se aseamănă cu nitrații, pe care omul contemporan îi asimilează cu hrana, sau cu sunetele muzicii rock care acționează distructiv asupra ritmurilor psihosomatice ale organismului omenesc. În tablou acestea sunt mai puțin sesizabile, pentru că uitându-se la tablou, omul se îndepărtează întrucâtva de el pentru a-i arunca o privire. Dar în icoană, înaintea căreia omul se adună în rugăciune, culorile sintetice au o acțiune iritantă. Omul are sisteme de protecție care se străduiesc să creeze un filtru pentru elementele străine și dăunătoare. De aceea, în adâncul psihicului omenesc se formează două curente: unul percepe icoana ca și verigă între suflet și lumea duhovnicească, în timp ce altul respinge de la sine icoana, ca și purtător de culori-iritante, străine sufletului. Aici contactul în rugăciune devine păgubitor. Pentru o atenție concentrată trebuie depus mai mult efort.

Culoarea naturală păstrează în sine transparența, de aceea ea creează sentimentul volumului interior și al vieții. Vopselele chimice nu creează

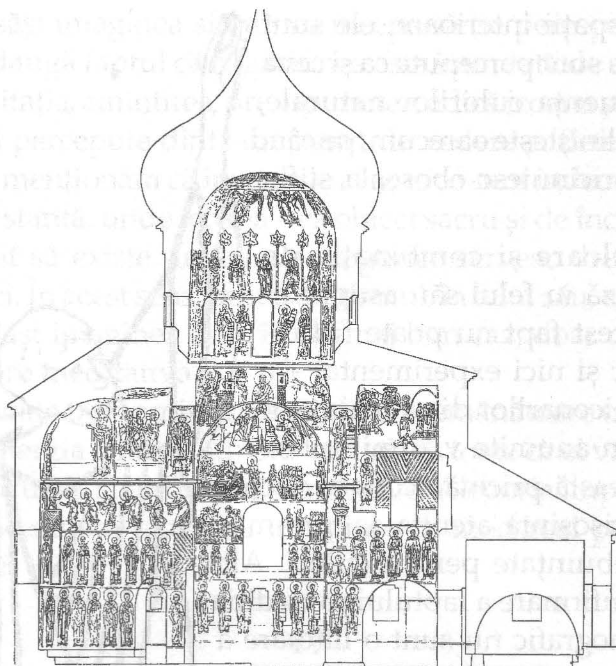
profunzimi și spații interioare, ele sunt plate și de aceea sunt percepute ca și ceva mort. Sub influența culorilor naturale, ochiul uman se liniștește oarecum, pe când cele sintetice pricinuiesc oboseala sufletească și fizică.

Fiecare culoare și combinație de culori acționează în felul său asupra omului. Însă, acest fapt nu poate fi fundamentat logic și nici experimental – a fost descoperit iconarilor din vechime, în mod intuitiv, în anumite viziuni duhovnicești. Din această pricină, iconarii vechi atrăgeau cu prisosință atenția asupra materialelor întrebuințate pentru culori. Aici avem încă o confirmare a faptului că tradiția și canonul iconografic nu sunt o limitare a posibilităților artistice ale pictorului, ci o experiență de mare însemnătate, având o influență nemijlocită asupra rugăciunii însăși. Așadar, totul este important: substanța pentru alcătuirea culorilor, modul lor de preparare, dar și materialul pe care se pictează icoana. Este necesar să fie preluată de la iconarii din vechime arta combinării culorilor în icoană, care poate fi comparată cu acordurile muzicii: o singură culoare nepotrivită și deja este dizarmonie.

Mai mult, în fiecare culoare sunt astfel de însușiri precum transparența, densitatea, fluiditatea, consistența, strălucirea și matitatea, ce-i conferă sonorități diferite, asemenea timbrelor și tonurilor vocii.

Pictorul, oricât ar fi de înzestrat lumește, dacă ignoră canonul – experiența sobornicească a vederii și reprezentării lumii duhovnicești – înlocuindu-l cu propria imaginație, se va transforma într-un orb care pictează Cerul.



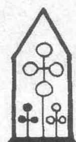


CUPRINS

PARTEA A TREIA

PARTEA A PATRA

ARHIMANDRITUL RAFAIL KARELIN





[1] Maica Domnului din Vladimir – detaliu al chipurilor



[2] Maica Domnului din Vladimir – începutul veacului al XII-lea, Constantinopol



[3] Partea din spate a icoanei Maicii Domnului din Vladimir – pictură din veacul al XV-lea, Moscova



[4] Sfântul Mare Mucenic Gheorghe – veacul al XII-lea, Novgorod



[5] Sfântul Mare Mucenic Gheorghe – detaliu



[6] Chipul nefăcut de mână al Mântuitorului Hristos – sfârșitul veacului al XIV-lea, Iaroslav



[7] Chipul Pruncului Hristos dintr-o icoană grecească a Maicii Domnului Hodighitria – veacul al XIV-lea



[8] Maica Domnului (Deisis) – anii 1387-1395, Constantinopol



[9] Mântuitorul Iisus Hristos (Deisis) – anii 1387-1395, Constantinopol



[10] Arhanghelul Mihail (Deisis) – anii 1387-1395, Constantinopol



[11] Arhanghelul Gavriil (Deisis) – anii 1387-1395, Constantinopol



[12] Sfântul Apostol Petru (Deisis) – anii 1387-1395, Constantinopol



[13] Sfântul Apostol Pavel (Deisis) – anii 1387-1395, Constantinopol



[14] Dreptul Abel – Teofan Grecul, Novgorod, 1378



[15] Hristos Pantocrator în biserica Schimbării la față, zugrăvită de Teofan Grecul, Novgorod, 1378



[16] Stâlpnic – Teofan Grecul, Novgorod, 1378



[17] Stâlpnic – Teofan Grecul, Novgorod, 1378



[18] Mântuitorul Hristos din Deisis-ul de la Zvenigorod – Cuviosul Andrei Rubliov, anii 1400



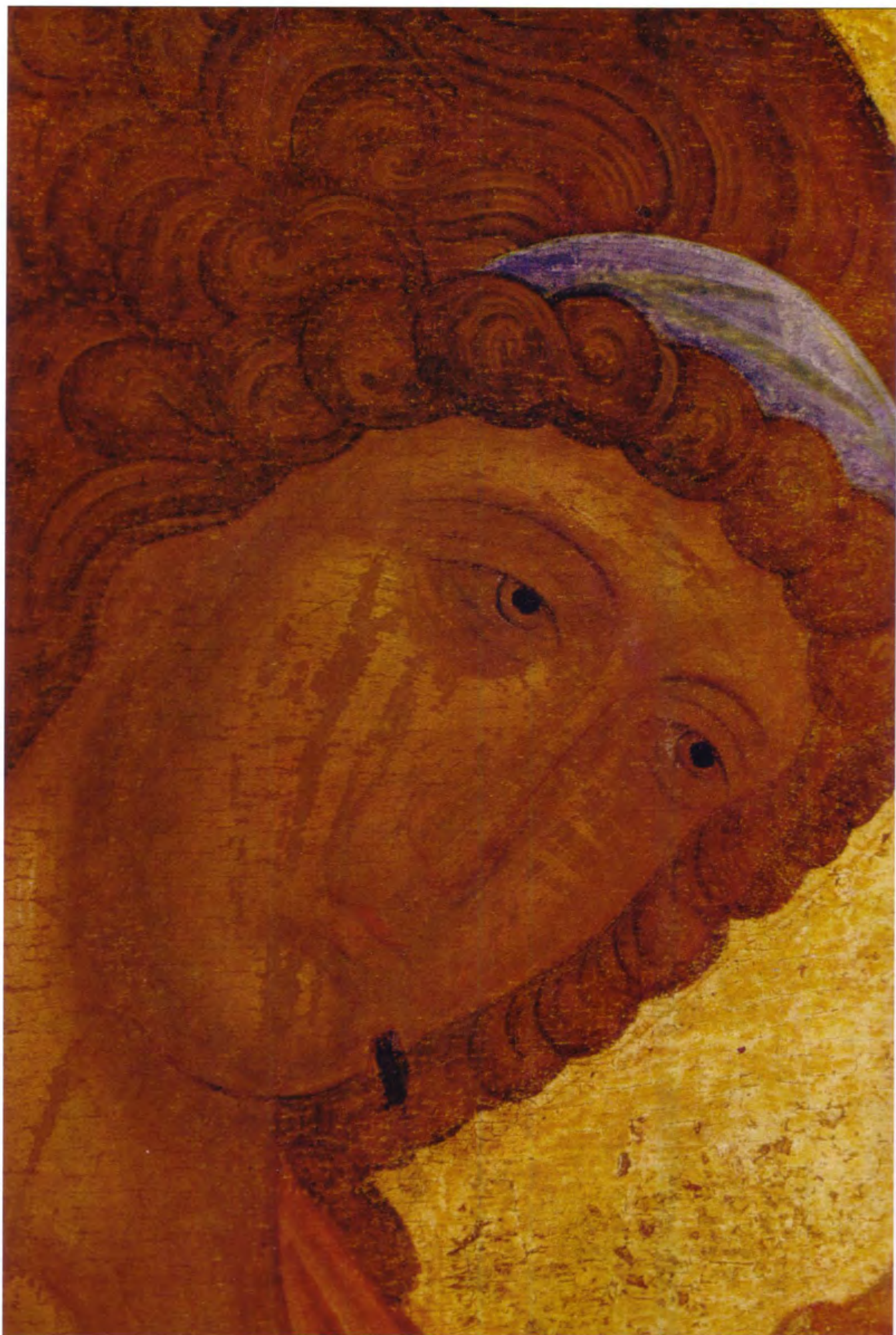
[19] Mântuitorul Hristos din Deisis-ul de la Zvenigorod – detaliul chipului



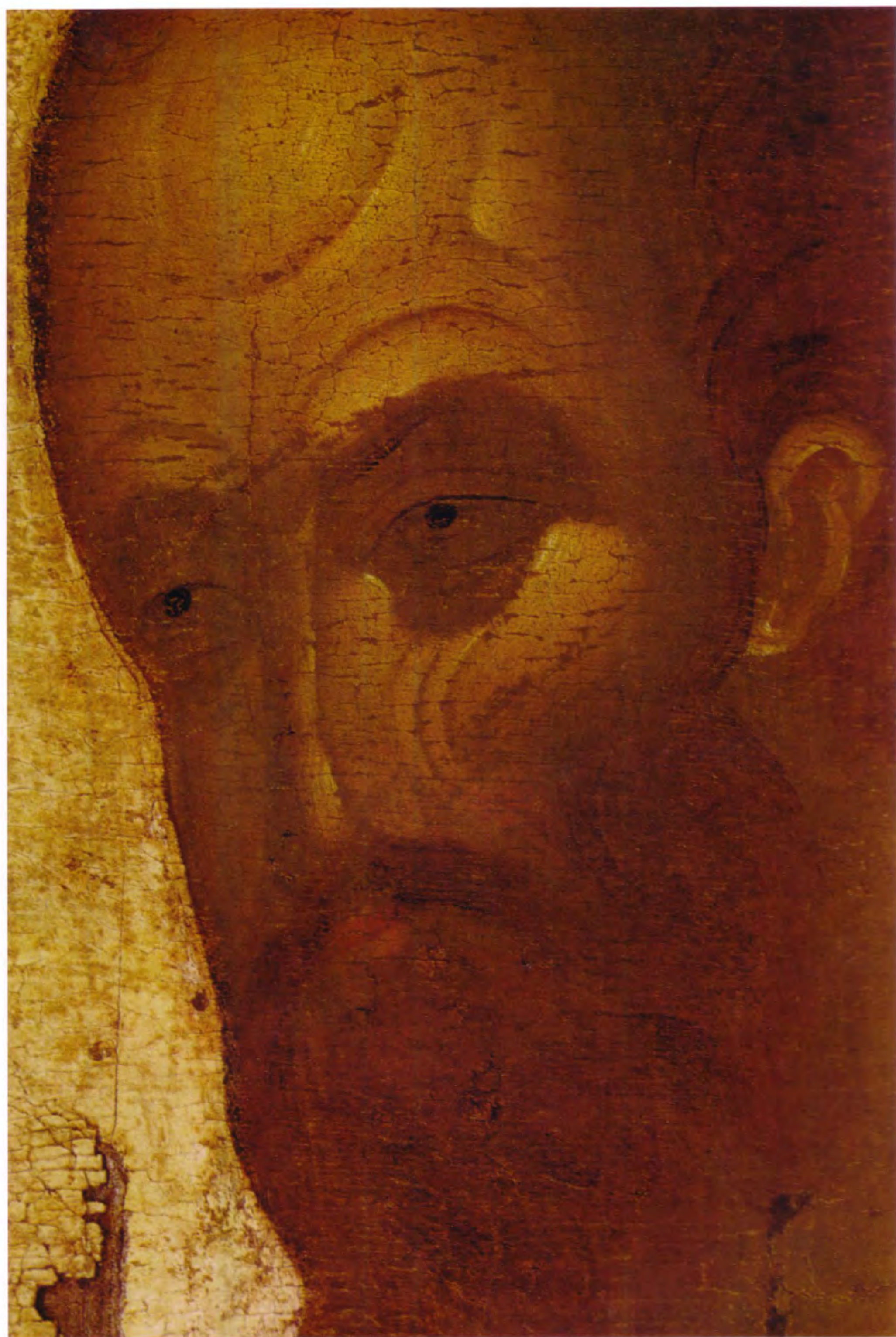
[20] Arhanghelul Mihail din Deisis-ul de la Zvenigorod – Cuviosul Andrei Rubliov, anii 1400



[21] Apostolul Pavel din Deisis-ul de la Zvenigorod – Cuviosul Andrei Rubliov, anii 1400



[22] Arhanghelul Mihail din Deisis-ul de la Zvenigorod – detaliul chipului



[23] Apostolul Pavel din Deisis-ul de la Zvenigorod – detaliul chipului



[24] Patriarhul Isaac, frescă din biserica Adormirii Maicii Domnului din Vladimir – Daniil Ciornîi, 1408



[25] Evangheliștii Matei și Luca – biserica Adormirii Maicii Domnului din Vladimir – Andrei Rubliov, 1408



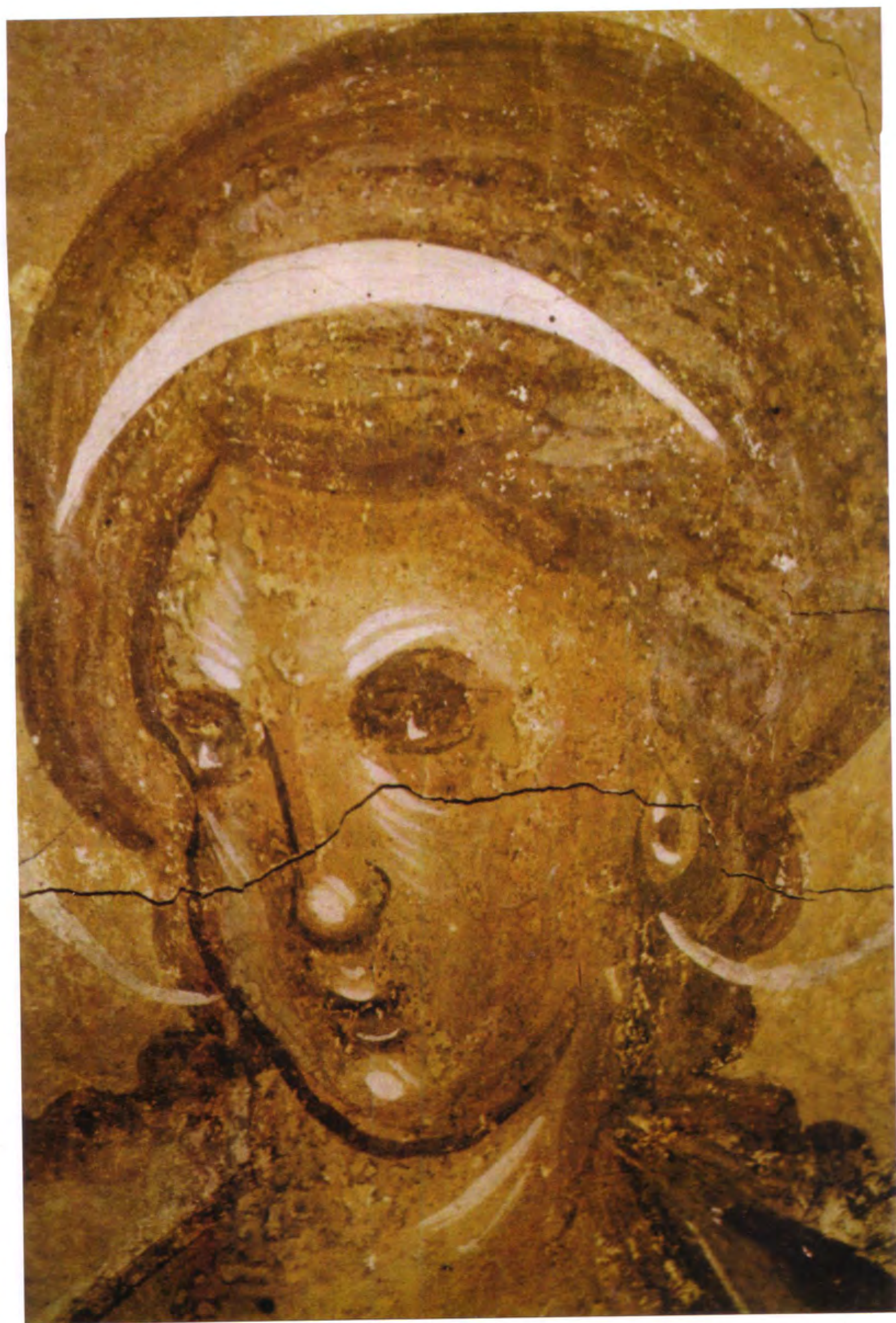
[26] Nunta din Cana, frescă din biserica mănăstirii Terapont – meșterul Dionisie, anii 1502-1503



[27] Detaliu din scena nașterii Maicii Domnului, biserica mănăstirii Terapont – meșterul Dionisie, anii 1502-1503



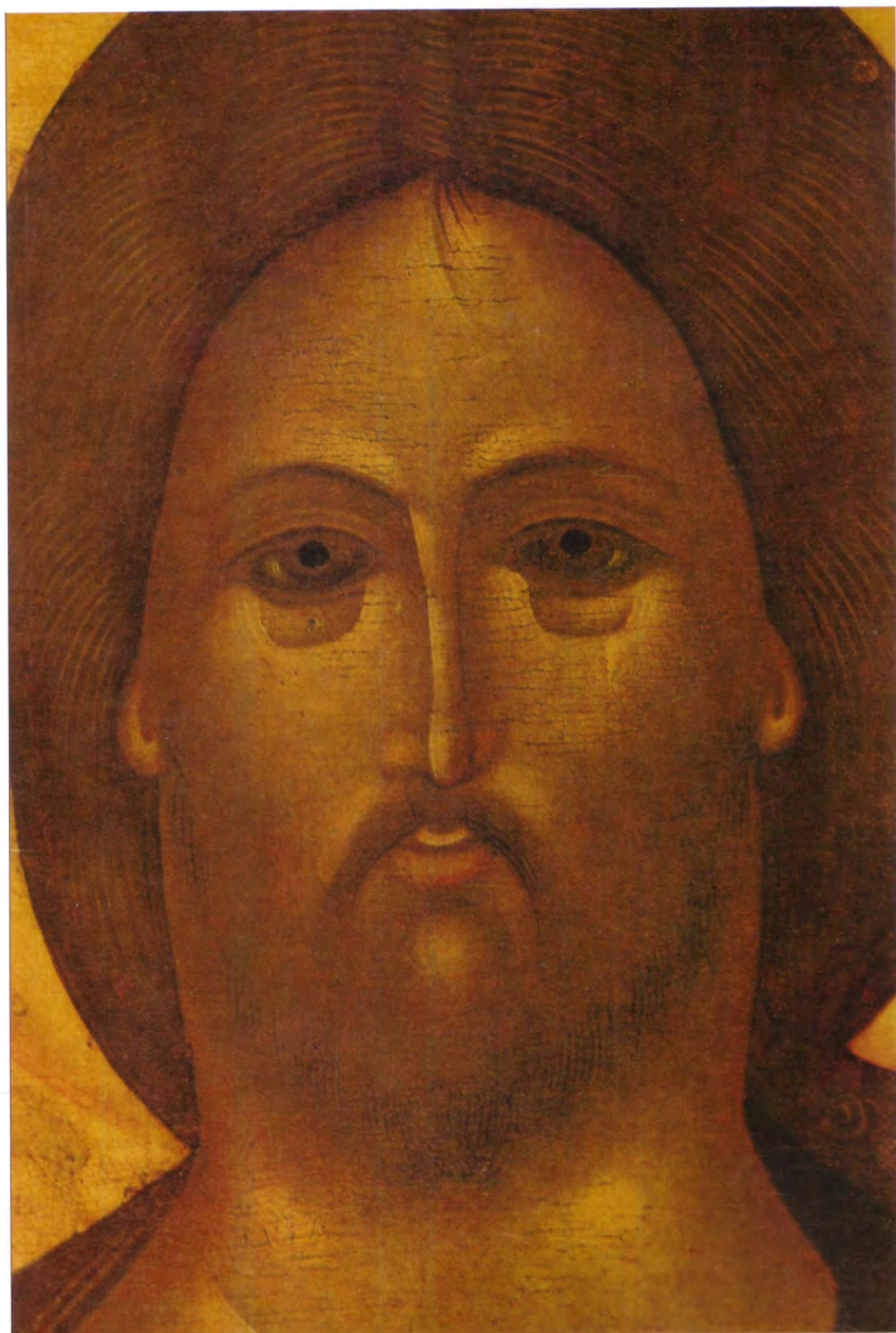
[28] Chipul Apostolului Petru din icoana Sfinții Apostoli Petru și Pavel – școala lui Teofan Grecul, anii 1400



[29] Chipul Arhanghelului Mihail din fresca bisericii de la Volotov, anii 80 ai veacului al XIV-lea



[30] Mântuitorul Pantocrator (din registrul Deisis) – Tver, sfârșitul veacului al XV-lea



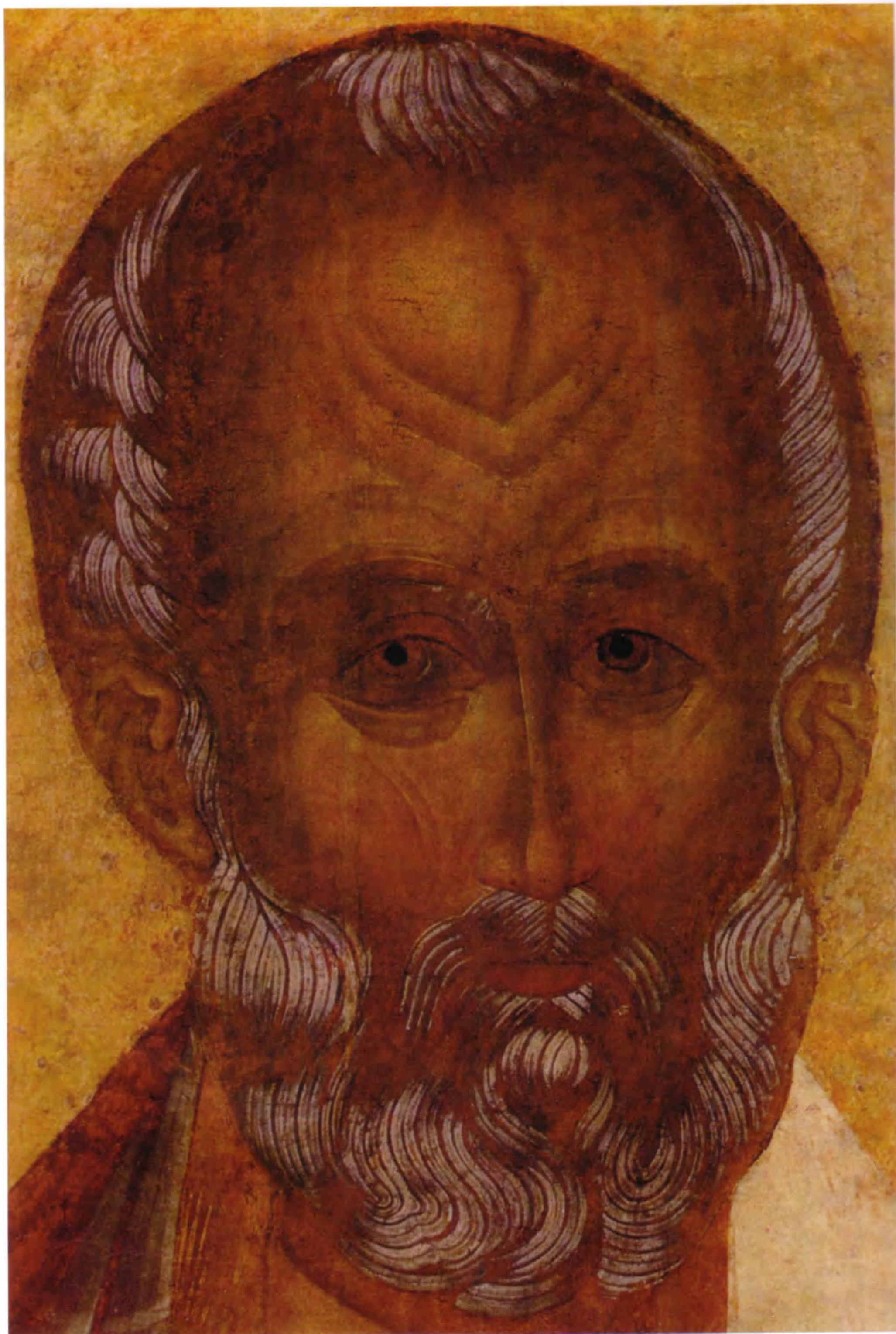
[31] Mântuitorul Pantocrator (din registrul Deisis) – detaliul chipului



[32] Maica Domnului (din registrul Deisis) – Tver, sfârșitul veacului al XV-lea



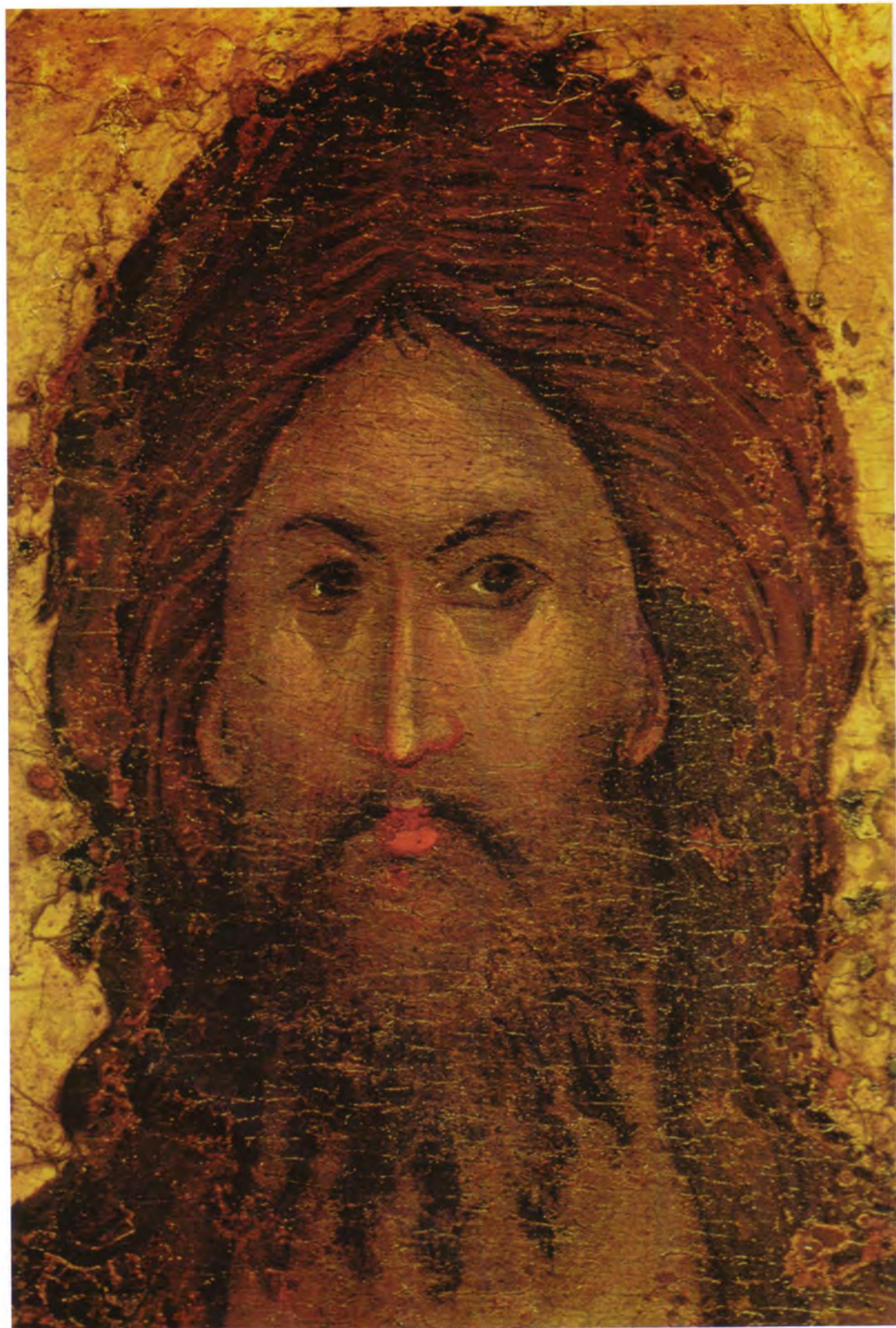
[33] Sfântul Ioan Botezătorul (din registrul Deisis) – Tver, sfârșitul veacului al XV-lea



[34] Sfântul Nicolae (detaliu al chipului) – Tver, a doua jumătate a veacului al XVI-lea



[35] Detaliu din icoana Adormirii Maicii Domnului – Tver, mijlocul veacului al XV-lea



[36] Chipul Sfântului Ioan Botezătorul – Moscova, sfârșitul veacului al XIV-lea



[37] Chipul Sfântului Apostol Pavel (din registrul Deisis) – Tver, a doua jumătate a veacului al XV-lea



[38] Maica Domnului (din registrul Deisis) – Moscova, ultimul sfert al veacului al XIV-lea



[39] Sfântul Ioan Hrisostom (din registrul Deisis) – Moscova, ultimul sfert al veacului al XIV-lea



[40] Chipul Sfântului Mitropolit Petru (din registrul Deisis) – Moscova, anii 1500



[41] Chipul Sfântului Dimitrie Prilutki – Școala lui Dionisie, Moscova, anii 1500



[42] Chipul Sfintei Varvara – Tver, începutul veacului al XV-lea



[43] Chipul Sfintei Anastasia Romana – Tver, începutul veacului al XVI-lea



[44] Marta și Maria (detaliu din icoana Învierii lui Lazăr) – Tver, începutul veacului al XV-lea



[45] Detaliu al chipurilor din icoana Învierii lui Lazăr – Tver, începutul veacului al XV-lea



[46] Detaliu din icoana Întâmpinării Domnului (din registrul praznical) – Tver, mijlocul veacului al XV-lea



[47] Detaliu din icoana Întâmpinării Domnului (din registrul praznical) – Tver, mijlocul veacului al XV-lea



[48] Pogorârea la iad a Mântuitorului Iisus Hristos – sfârșitul veacului al XIV-lea, Moscova

ÎNDRUMAR ICONOGRAFIC











editura Σοφία